فلسفة الجمال عند اليونان

الدكتور ناجي التكريتي



www.dardjlah.com

فلسفة الجمال

عند

اليونان

فلسفة الجمال عند اليونان

تأليف

الدكتور ناجي التكريتي

2013

دار دجلة

ناشرون وموزعون

● **فلسفة الجمال عند اليونان**

● **ناجي عباس التكريتي**

الطبعة الأولى 2013

منشورات:



المملكة الأردنية الهاشمية

عمان- شارع الملك حسين- مجمع الفحيص التجاري

تلفاكس: 0096264647550

خلوي: 00962795265767

ص. ب: 712773 عمان 11171- الأردن

جمهورية العراق

بغداد- شارع السعدون

تلفاكس:0096418170792

خلوي: 009647705855603

E-mail: dardjlah@ yahoo.com

www.dardjlah.com

❖ رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2012/8/3201)

9957-71-280-8:ISPN

الآراء الموجودة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الجهة الناشرة

محتـويات الكتـاب

المقدمة

هناك جدلية قائمة بين الفرد والمجتمع، وأيهما له الفضل الأكبر بالإبداع في الفن. هناك من يذهب إلى أن الفرد أصل كل إبداع، وآخرون يذهبون في القول إلى أن المجتمع هو أساس كل إبداع.

لاشك أن المسألة مختلفة فيها بين علماء الاجتماع أنفسهم، فان لعالم الاجتماع دور كهايم يرجع كل فضل إلى المجتمع، بينما يذهب آخرون مثل العالم تارد إلى تقديم الفضل إلى الفرد.

إذا ما انتقلنا إلى علماء النفس، وهم الذين ينظرون في شؤون الفرد، نرى هناك اختلافاً بينهم أيضاً، إذا كان هناك جماعة منهم يرجعون أصل الإبداع إلى عقل الإنسان الظاهر، فهناك علماء نفس، ولاسيما أصحاب المدرسة التحليلية في علم النفس، فأنهم يرجعون كل فضل في الإبداع الفني إلى اللاشعور، أن اللاشعور أو اللاوعي أو العقل الباطن، هو الذي يحرك الإنسان إلى غاياته، وهو الذي يلهم الفنان بكل ما يبدع ويقول.

المهم في كل هذه الحصيلة العلمية، بين علماء الاجتماع وعلماء النفس في هذا الشأن، هو أن الفرد أساس كل ابداع في الفن، سواء أكان العقل الظاهر أم الباطن هو الذي يأتي بكل جديد، بعد هذا ينبغي ألا ننسى، أن الفرد لا يستطيع أن يحيا خارج نطاق المجتمع، ولذا فأن المجتمع هو الذي يوحي للفرد بالأفكار، المجمتع إذن هو سبب إنطلاق الفرد، والمجتمع هو الذي يمده بكل جديد، على الدوام.

إن المبدعين في كل بلد، ولاسيما النابغين منهم، هم المشاعل الذين يرسمون الطريق الصواب أمام الآخرين، أن للفنانين أهمية كبيرة، ينبغي على أولي الأمر

الاهتمام بهم، وأن يكلأوهم بعنايتهم طالما كانوا متميزين عن غيرهم. على الدولة أن توفر لهم وسائل الراحة، وأن تحقق لهم مجالات الحرية، التي تساعدهم على ممارسة العمل والقول، أن هذا يجعل المبدعين يأتون بكل جديد، إلى جانب أن هذا يجعلهم يعتزون ببلدهم، الذي يوفر لهم هذه الاجواء، أكثر من هذا، فأن المبدع سوف يفخر بالعمل في مؤسسات بلده الثقافية، كي يواكب مسيرة الحضارة، أن لم يكن سيره في المقدمة.

إن على المجتمع، أي مجتمع إذن، أن يوفر كل وسائل الراحة أمام المبدعين، بل أن يمجدهم ويضعهم في المكانة اللائقة، أن وسائل التربية الناجحة في كل مجتمع ينبغي أن تجعل طلبة المدارس يقتدون بأدبائهم وعلمائهم وفنانيهم الكبار. ليس فقط أن يشجع المجتمع الناشئة أن يقتدوا بعظمائهم، بل أن يرسم أمامهم دروب الإبداع في كل علم وفن.

إن التخصص في أي فرع من فروع الأدب أو العلم فضيلة، لذا على المجتمع أن يوجه الفرد إلى التخصص الدقيق في فن واحد فقط لا غير، كي لا تضيع الجهود وتتبعثر الطاقات تلك حقيقة أشار إليها الفيلسوف أفلاطون في أكثر من كتاب من كتبه، لقد أعطى أفلاطون أهمية كبرى للتخصص في الإبداع، لأن الإنتشار قد يسبب الضعف في العطاء، أو قد يؤدي إلى الضياع، لقد اهتم أفلاطون اهتماماً خاصاً بالفن والتخصص بالفن، حتى أنه عالج هذه المسألة المهمة في كتاب الجمهورية الشهير، كما أنه ناقشه في كتاب فايدروس مفصلاً، وذكره في محاورتي جورجياس والمأدبة.

لاشك أن التخصص في الفن، في أي فن وفي أية صناعة من الصناعات، له أثره الإيجابي على الفرد والمجتمع. المجتمع الذي يحترم فنه، والذي يحافظ على مسار

واحد، قد يصل إلى درجة النبوغ والعبقرية، على أن الذي يوزع اهتماماته في مجالات شتى، قد يخسر كل هذه المجالات.

هناك مثل شعبي شائع يقول: ((**سبع صنائع والبخت ضائع**)). أن هذا يعني، أن الذي يوزع اهتماماته قد يضيع، المثل الشعبي هذا صادق إلى حد بعيد، لأنه عندما قيل، لاشك أنه بني على تجارب إنسانية متعاقبة.

لابأس بعد هذا أن أقول، أن الشاعر عليه ألا يمارس كتابة النثر، كما أن على الكاتب أن يهتم بشؤون كتابته دون أن يدخل نفسه في التجربة الشعرية، هذا المثل يصدق على أرباب الصناعات، إذ على الحداد أن يبقى حداداً، دون أن يمارس النجارة، والعكس صحيح ايضاً.

بعد هذا، يمكن أن أطبق هذه النظرية على الموظفين في دوائر الدولة، ولاسيما الإداريين.

ليس من الصواب في شيء أن يعمل مدير مؤسسة حكومية في التجارة، لأنه قد يهمل إدارة المؤسسة من أجل الربح الذي قد يكون غير مشروع في كثير من الأحيان، المدير في مؤسسة كبيرة، ليس من صالحه ولا من صالح الدولة أن يمتلك قطعة أرض زراعية يستغلها في الإنتاج. أن هذا قد يوزع جهوده بين هذه وتلك، والخاسر في النهاية، هو المجتمع.

إن الحرية منفذ كبير، ينبغي أن يتمتع بها المبدع، في كل مكان وزمان، أن المبدع، ولاسيما المفكر صاحب النظرية العملية له أثر كبير على أبناء جيله، وقد يمتد الأثر إلى المستقبل القريب أو البعيد، أن القلم الحر يستطيع أن يأتي بالخير الكثير، الذي لا يقدر عليه القلم المقيد، بأية حال من الأحوال.

إن المجتمع الواعي المنفتح على أبواب المستقبل، يحترم الفن والفنانين، أن الفن روح الحياة في البلد الذي يتطلع إلى كل ما هو خير وجميل، أن الفنان هو المعبر الحقيقي عن روح الأمة، التي تنشد مستقبلاً أفضل.

إن من ميزة البلدان العاملة المجدة المثابرة، أنها تشجع الفنان في خلق وابداع الفنون، طالما أن الفن يدعو إلى الإنسجام والوئام بين شرائح المجتمع. الفنان هو المعبر عن روح الامة، وأن تنظيم العمل شيء مهم وضروري في كل بلد من البلدان، وأن الفنان هو الذي يرسم طريق الخير للجمهور. الفنان الموهوب يعرف كيف يوجه الآخرين.

إن الفنان ينبغي أن يكون ملتزماً بآمال مجتمعه. ينبغي أن ينبع هذا الإلتزام من باطن الفنان نفسه، لا أن يفرض عليه. أن على الشاعر أن يعبر عن طموح أبناء شعبه، لا أن يتغنى بهبوب الريح فوق أمواج البحر. ليس من الفضيلة في شيء، أن ندعو الموسيقى إلى التخنث، بل على الموسيقار المبدع، أن يتحف المجتمع بالمعزوفات الموسيقية المعبرة، التي تهذب النفوس في وقت السلم، وأن تلهب النفوس الدفاع عن الوطن إذا ما دنا الخطر. على الروائي أن يرسم درب الفضيلة دائماً أمام الآخرين، بكل ما يكتب ويقول.

لاشك أن للعلم دوره في التخطيط ودرس الظواهر الطبيعية والاجتماعية، لكن الفن له أثره المميز في صميم الحياة. أن الفن يدخل إلى جانب العلم، يدخل في شؤون البناء وتخطيط المدن، ورسم الحدائق العامة، جنباً إلى جنب، مع تطور العلم. أن العلم يرشد الفلاح كيف يختار الحبوب الجيدة في الإنبات، وقد يرسم الفن للفلاح كيفية وضع البذرة في الأرض. العلم قد لا يكفي وحده في إقامة تنظيم اجتماعي ناجح، من دون مساعدة الفن، لرسم الشكل الذي لا ينفصم عراه. قد

يذهب كثير من منظري السياسة في القول، إلى أن السياسة علم، وأنا أقول: أن السياسة علم وفن وممارسة.

إن الفن نشاط إنساني، وأن الفنان إنسان يتميز بقابلية معينة ينبغي إذن أن تتوفر الحرية الكاملة للفنان، لأن الفن ينمو ويترعرع في ظلال الحرية، أن الفنان المبدع الأصيل، يمثل روح الأمة، في كل ما يكتب ويقول. أن أصالة الفنان تثبت نفسها وتخلد في مر الزمن. ليس من صالح المجتمع ان يطوق الفنان بالقيود ويرصده بالعيون.

إن المبدع الذي يعامل بمثل هذه المعاملة، سرعان ما يتقوقع، ويخبو بريقه، ثم ما يلبث أن يتلاشى بعد حين.

إن من نافلة القول، أن يكون الفنان أخلاقياً. يجب على الفنان قبل كل شيء أن يصنع الفن الجميل. أن جمالية الفن الحي تهدف إلى بعث الفضيلة، وهذا هو ما يريده المجتمع، وما ينبغي على الفنان أن يصبو إليه.

قد يستلهم بعض المبدعين، تراث الآباء والأجداد، وقد يتجه آخرون إلى محاكاة الطبيعة، وقد يتأثر بعضهم بأساليب المدارس الأجنبية المعاصرة، لا اعتراض على هؤلاء جميعاً، مادام الهدف الكبير موجوداً، أعني بالهدف الكبير، أن يكون الفنان مبدعاً أصيلاً، وأن يأتي بشيء جديد لم يسبقه إليه أحد من قبل. أقصد بالشيء الجديد، أن لا يكرر ويعيد ما رسمه اولئك الأجداد، أو سطره اولئك الأغراب. التجديد والابتكار، برأيي، غاية مقدسة. أن على المبدع، أن يكون بارز الشخصية، على الدوام، أن المبدع الاصيل، في الفن أو الأدب على السواء، ينبغي عليه أن يمثل المرحلة التاريخية التي يعيشها.

لا بأس على الفنان أن يتأثر ويستلهم، وثم يبدع، ولكن لا مكان للفنان الذي يقلد أو يحاكي نتاج الآخرين.

أود أن أوضح، أنني لست متشدداً مع الفنان، او أنني أريد أن أطوقه بطوق غليظ، لا ليس هذا ما قصدته وذهبت إليه. أني أطلب من الفنان أن يكون صاحب رسالة، وأن تكون رسالته خدمة الإنسان، ينبغي على الفنان أن يلزم نفسه بنفسه، وذلك بأن يدرك أن للفن غاية، وهذه الغاية، هي في جعل الإنسان أحسن مما كان. أليس من نافلة القول، أن نطلب من الفنان أن يهاجم الشرور الاجتماعية؟ أن الفنان المبدع الأصيل، يجب أن يكون كذلك، أن الإنسان الذي يتربى على حب الخير، عليه أن يصور جمالية الفضائل الإنسانية، مثل فضائل الصدق والإخلاص والنجدة والشجاعة والوفاء والقيام بالواجب، إلى ما هنالك من فضائل، يقدسها الإنسان في كل مكان.

لاشك أن الفنان عالم قائم بذاته. الفنان له عالمه الخاص به، وله تاريخه الشخصي، وله عمقه الاجتماعي وجذوره التاريخية، وله ثقافته التي تشرب بها، سواءاً كان ذلك عن طريق الدراسة، او ما اكتسب من تجاريب الحياة. الفنان يحب ويكره، ويفرح ويحزن، إلى ما هنالك من مؤثرات فردية وعائلية واجتماعية، انصبت عليه، من الجانب الذي أثرت فيه، قد تكون تلك المؤثرات من جانب فردي، لا يناظره فيها احد، ولا يشاركه في تلك التأثيرات مخلوق آخر.

ليس من واجب المجتمع، أن يرغم الفنان على قول شيء لا يرغب الخوض فيه، كما أن على المجتمع ألا يغضب من أي إفراز تفرزه روح الفنان. هناك نقاد مختصون، همهم أن يغربلوا الأعمال الفنية، أنهم هم الذين يميزون الجيد من الرديء، وهناك الذوق العام، الذي له رأيه الخاص به، والذي يعبر عنه، بكل حرية

وانطلاق، الفنان إذن ينتظره امتحان عسير، وليس من البساطة أن يعلن الفنان عما أبدعه، قبل أن يراجعه ويعيد النظر فيه، ويعلم تمام العلم، أن ما يقدمه للناس فن، يستحق الظهور.

ينبغي أن يكون الفنان حراً، لينتج نتاجاً أصيلاً، الفنان حر، وهو يعمل حراً، دون ان يصادر حريته أحد. حرية الفنان تنبع من أعماق ذاته، لأنه مسؤول أمام نفسه وأمام الآخرين، عن كل ما يقدمه من إبداع. لاشك أن الفنان يدرك مقدماً، أن العمل الذي يقدمه إذا كان مفيداً وجميلاً، سيحظى برضا واحترام الرأي العام، إذا كان سيئاً، فأن نصيبه الصدود والإهمال، الفنان إذن، ومن هذا المنطلق، وبما يتوفر له من حرية، يعرف مقدماً، أنه يقدم نشاطه الفني للمجتمع، وأن هذا المجتمع ليس بالضرورة، أن يكون مجتمع المدينة فقط، بل قد يتعدى ذلك إلى المجتمع الإنساني الكبير، الفنان إنسان يعي نفسه أولاً، وثم يدرك وحده قيمة الإنسانية ثانياً، وأنه في النهاية، يعرف أن ثمار إبداعه، ينبغي أن يكون نافعاً للمجتمع.

إن هدف الفن، ينبغي أن يكون للحياة، أن الفنان حر في أن يعبر عن أي شيء يخالج نفسه، قد يصف الشاعر غصن شجرة، تتفتح براعمه في بداية الربيع. أن الفن ليس فردياً في جميع الاحوال، لأن التفتح في مفهوم المجتمع، يعني الازدهار والإقبال على الحياة. إذا تغزل شاعر بمحاسن حبيبته، فأنه يطري بشعره ذاك محاسن فتاة في المجتمع. الفن إذن ليس منغلقاً على نفسه، بل هدفه أن تكون الحياة بمقام الشرارة، التي تنبثق منها النار، سواء أكان مهد الشرارة تلك، حياة الفنان الشخصية نفسه، أم مسيرة المجتمع الذي يعيش فيه.

إن الفنان كائن اجتماعي، يتفاعل مع أحداث المجتمع الذي يعيش فيه. الفنان يتأثر بالمجتمع الإنساني، اما تأثيره فقد يتعدى إلى مجتمعات أخر، عبر المكان، وإلى

مجتمعات لاحقة عبر الزمان. مثل هذا، حال الفنان الكبير، صاحب الموهبة المتميزة، فأنه يتأثر بمقدار، ويؤثر بمقدار. لاشك أن الفنان كائن شخصي، له أحلامه وعنده آلامه.

الفنان يحب ويكره، ويسعد ويشقى، ويلتذ ويتألم، لكنه مع كل ذلك، يعبر عن ضمير الأمة. قد يتوهم بعض الناس، فيظنون أن الفنان يعبر عن نفسه فقط، قد يكون في هذا الرأي شيء من الصحة، ولكن هذا يكون على نطاق ضيق ومحدود. لابد أن نعرف أن الفنان ليس فرداً، يعبر عن صورته المنعزلة عن مرايا عصره وصور مجتمعه، أنه بحقيقة امره، يعبر عن ذاته، المرتبطة بضمير المجتمع. الفنان إذن لا يعبر عن الأنا المتفردة في أرض قفراء، بل هو يصور الأنا، التي يراها في وجوه الآخرين.

لاشك أن الفنان مرتبط بالمحيط الذي هو فيه، ولكنه مع هذا، فهو حر في التعبير عن رأيه، بالاسلوب الذي يشاء، وبالطريقة التي يراها مناسبة. ليس من الصواب، الوقوف في وجه الفنان، بأية صورة من الصور، لأن الفنان نفسه، سيجد أنه في صراع دائم مع نفسه، كي يحررها من كل جمود، وكي يلحق بالركب، فيقدم فناً ذا بال. ليس من واجب الفنان، ولا من صلب رسالته، أن يصف ما يراه من تقدم وكمال في مجتمعه، لأن هذا يدخل في باب الوصف والدعاية، وليس من الفن في شيء. أن على الفنان أن يكون منارة مضيئة، في سبيل صنع الإنسان الجديد. الإنسان الذي يحترم إنسانيته، والذي ينظر إلى كل إنسان – وفي كل مكان – أنه أخ له، في البناء الإنساني، ليحيا الجميع في تفاهم ورفاه وانسجام، دون أن يعتدي أحد على أحد، أو أن يسلب أحد موارد أحد.

الفنان إذن عليه واجب، لابد أن يؤديه أمام أبناء جيله، وألا فلا وجود له على الإطلاق. أن الفنان الأصيل، من قدم إبداعاً جيداً، جديراً بالاعتبار. لابد أن الفنان قد غمس ريشته في أعماق قلبه، وكتب فنه بفوران دمائه.

لابد أن يكون في هذه الحالة عاشقاً، يهيم في هياكل الجمال، الفنان ينظر إلى المحيط حوله، ويغرق فيه، ثم تنعكس تلك النظرة الخارجية إلى أعماق روحه.

ينبغي على الفنان، ان يعالج المشكلات بالدواء الناجع، الذي يفرزه، بعد أن تمتزج روحه بأحداث عصره، وإلا فلا فائدة مما يرسم ويعزف ويقول، ليس من الصواب، في الوقت نفسه، أن يرسم المجتمع للفنان سبل الدروب، أو يوجب عليه نوعاً من القول، او يجبره أن ينشد نوعاً معيناً من الشعر، أن الفنان تحت الضغوط الاجتماعية قد يتحول إلى داعية لنظام معين لاغير.

ليس من طبيعة الفنان أن يكون مهرجاً، لأن رسالة الفنان ستتحول إلى دعاية رخيصة، وسيكون كلامه نوعاً من الركام. لا أحد يفرض على الفنان ما يقول، بل أن الفنان له هدف يسعى إليه، وواجب لابد أن يؤديه. هناك فرق شاسع، بأن يأتي الأمر من الخارج، وبين نداء الضمير، الذي ينبعث من الأعماق، أنه النداء الذي ينحو بالفنان منحى أخلاقياً، فيحتج على الظلم، ويصرخ في وجوه المتجبرين، ويثني على العدل، ويبارك سبل الرشاد.

إن المجتمع العدل، هو ذاك الذي لا يتمتع فيه أحد بحقوق أحد، ولا يسلب أحد حقوق أحد. أن رسالة الفنان، هي التأكيد على تثبيت الحق، بما يوائم الخير والجمال، اللذين لا انفصام بينهما ولا انفصال، الفن ينقي النفس ويطهر القلب، والإنسان له عواطف وحواس.

الفن إذن يؤدي واجبه عن طريق الإيحاء لا عن طريق الجبر، كي يصحو من في قلوبهم مرض، إذا ما فكروا في الإقدام على عمل قبيح، فينحون لحو العمل الصالح.

وهكذا فأن غاية الفن تنبيه الناس، بحيث لا يعتدي أحد على حقوق أحد، ولا يستغل أحد أحداً، أن الفن يسعى كي يسير الخير والجمال في طريق واحد. أن الفنان من دون أدنى شك، يعبر عما يخالج نفسه، وأنه بعبارة أخرى، ينفس عن شعروه، بفن إبداعي أصيل. هذا لا يمنع الفنان من أن يكون موضوعياً، في كل ما يرسم ويقول، مهما تكن عاطفة الفنان قوية،ولكن لابد، أن يكون للعقل دوره في تنقية الفن من الشوائب، سواء أكان ذلك في الصورة أم الجوهر.

الفنان ينبغي أن يكون حراً، كي يعبر عن خوالج نفسه، بالطريقة التي يريد. قدرته وحدها، التي تتحكم في رسم ما ينتج ويقدم للآخرين، أن حريته تنبع من داخل ذاته، لأنه مسؤول أمام نفسه، وأمام المجتمع المحيط به، وأمام المجتمع الإنساني الكبير، الفنان ليس كائناً عادياً، ولا هو فرد من عامة الناس، حتى نقبل منه أن يجلس على التل متفرجاً، أو أن يغلق عليه باب داره منزوياً مهزوماً. الفنان في مجتمعه صاحب رسالة، وأن وجوده منوط بالتبشير في هذه الرسالة، ليس من الإنسانية في شيء، أن يقوقع الفنان موهبته داخل نطاق ذاته، عليه أن يقوم ما يراه معوجاً في مجتمعه، وعليه أن يشارك في مجريات الأحداث الجارية في العالم، ويكون ديدنه، رسم سبل الخير، أمام الناس أجمعين.

الفنان كائن قائم بذاته، قد تحرك الفنان عاطفة من العواطف، كحب المرأة مثلاً، فترتفع به إلى ذرى العبقرية، أو تهبط به إلى الهاوية، قد تؤثر في الفنان حالة اليتم التي أصابته في طفولته، فتكون تلك الحالة، سبب تغلبه على الصعاب،

والإرتقاء في مدارج الحياة، وقد تؤدي به إلى الإحباط والإنزواء. المهم إذن للفنان، أن يكون هناك مصدر إشعاع لنمو موهبته وتألق نبوغه. لاشك أن هذا المصدر بعامة، هو المجتمع الذي يعيش فيه.

ينبغي على الفنان إذن، أن يتفاعل مع من يحيط به من أناس، فتكسبه التجاريب خبرة، وتوحي له بكل ما هو جديد، أرجو ألا يغيب عن البال. أن تجارب الفنان الشخصية مهمة جداً في الإبداع الفني، ليس فقط حين يكتب الفنان مشاعره على الورق بل أن الفنان يرتفع بإبداعه، بقدر ابتعاده عن نفسه وتفاعله مع مشكلات المجتمع الذي يعيش فيه.

ليس من الموضوعية في شيء، أن يكون الفنان نفعياً، ينزل إلى مستوى التملق، فينشد أناشيد المديح ويحرق البخور، من دون سبب، فلا شيء هناك يستحق التغني به، ولا شيء يحرق من أجله البخور، كل واحد في المجتمع يؤدي واجبه، وكل شخص يعرف طريقه، المطلوب من الفنان أن يغني للجميل فحسب، وعندما أقول الجميل، فأنا لا أعني الجميل بالمظهر فقط، بل بالجوهر ايضاً. الجمال هدف كبير للجميع، والفنان أولى من الآخرين وأدرى بمعرفة مواطن الجمال، وأن صميم رسالته، أن يرشد الآخرين إلى التمثل بمباهج الجمال.

إن الفنان كائن اجتماعي، يتمتع كباقي أفراد المجتمع، بماله من حقوق، وأن يؤدي ما عليه من واجبات، الحرية حق طبيعي للفنان، والمجتمع لا يرغمه على قول شيء، لأن ليس بمستطاع أحد أن يرغم الفنان على قول ما يريد. الفنان كائن حساس ـ يعبر عن الضمير العام. أنه يعرف قبل غيره، أنه لا توجد حرية مطلقة للإنسان، في أي مكان وزمان، الفنان إنسان محكوم بلغة معينة، وتاريخ محدود، وبأرض ولد عليها، ومنها اكتسب أديمه، وفوقها يتسنم ذرات الهواء.

لاشك أن الحرية نسبية، على الفنان أن يتمتع بها، من أجل الكشف والعطاء، عليه أن يقدم كل ما هو جديد، وعلى المجتمع، أو بالأحرى، على نظام ذلك المجتمع، ألا يقيد الفنان، أو أن يضع أمامه العقبات. ليس من الصالح العام، أن يطلب من الفنان أن يردد صدى اغنياته، بل أن من مصلحة المجتمع، أن يستمع إلى أغاني الفنان، التي يطلقها معبراً عن إرادته، وإذا راقت للمجتمع، فعليه أن ينشدها، كأبهى ما يكون عليه النشيد. الفنان الأصيل قادر على كسر السدود وتخطي العقبات، ليس من الحكمة في شيء إذن، أن نقيد أطراف الفنان، لأن الفنان لا يتنقل بقدميه، بل هو كائن مجنح، ليس إلى خنقه من سبيل. على الفنان أن لا يكون جامح الإندفاع، بل عليه أن يدرك، أنه يحيا داخل نطاق مجتمع، وعليه أن يأخذ ويعطي بمقدار.

الفنان فرد قبل كل شيء، له عالمه الخاص به، أو بالأحرى، فهو عالم قائم بذاته، له طموحاته وأحلامه، الفنان في الوقت ذاته، ليس معلقاً في الهواء، بل هو كائن اجتماعي، لا يستطيع لذلك نفياً ولا نكراناً. أن الإبداع فردي خالص، وأن العبقرية ملك الأفراد، تنبثق من أهابهم الخاص بهم. من ناحية ثانية، فأن المجتمع هو الذي يوحي للفنان، وهو الذي يقوم أعماله، قد يبدع الفنان فناً أصيلاً خالداً، وهو يعبر عن خلجات نفسه، كما أن الفنان يبدع، إذا ما عالج مشكلة اجتماعية معينة، أو رسم طريقاً للآخرين، يدرك هو قبل غيره، أنه فيه سعادة الإنسان وخيره.

الفنان قبل كل شيء، فرد له شعوره الخاص به، ويمكنه أن يعبر عن ما يحس ويشعر به، يبدو لنا الحال، للوهلة الاولى، أن القضية خاصة بشخص الفنان، ولكن الحقيقة تقول، ان القضية اجتماعية، هذا إذا أردنا أن نقيم التوازن للحكم العدل على نتاج الفنان، فأقول ان إبداعه فردي – اجتماعي. الامثلة كثيرة، التي يمكن أن

أقدمها الآن إذا كتب أديب قصة حبه الفاشلة، وعبر تعبيراً صادقاً، عن كل ما يخالجه ويشعر به من نفثات، تبدو لنا القصة وكأنها فردية، غير أننا إذا تأملنا الحالة جيداً، فهناك الطرف الثاني في هذا الحب، ألا وهي الحبيبة التي هام بها الأديب، الأديب يصف ما كان بينهما من مناجاة وهمسات، وما كان من شعور متبادل، وقد يذهب الكاتب أبعد من ذلك، فيذكر ما كان بينهما من كلام ومراسلات، وقد يتعدى ذلك، إلى ما كان من ذهاب وإياب، قد يكون هناك أطراف أخرى في القصة، فهناك العاذلون، وهناك من أفسد مسيرة الحب بين العاشقين، ومن تدخل أم أو أب أو كليهما، على ما هناك من تعقيدات اجتماعية.

الشيء ذاته ينطبق على أي شاعر فحل، هام بحب فتاة ولم يتزوجها، فراح ينزف الأشعار في حبها.

يخيل للمرء – وللوهلة الاولى – أن الأشعار خاصة بالشاعر، وتعبر عن وجدانه الخاص به هذا صحيح إلى حد معين، ويعبر عن جزء من الحقيقة، ولكن ليس الحقيقة كلها، الشاعر ينفث زفرات قلبه، ويرمي لهاث صدره، وهذا شيء واضح، ولكن لماذا لا نغوص في معاني الشعر واستطراداته، لنجد أنفسنا امام عالم كامل قائم بذاته، يصوره الشاعر في شعره، هناك العشيقة – وكما اسلفت – هناك من كانوا سبباً في قصم ذلك الحب وتكسير أجنحته، فأبعدوا الشاعر عن عش الحبيب. أكثر من كل ما تقدم، فأن مثل هذه القصة، تكاد تحدث في كل يوم، هنا أو هناك.

لاشك أن هناك حقيقة فردية بذاتها، هي التي تبدع في الفن، وهي التي تأتي بكل جديد، وهناك حقيقة اجتماعية، أشبه بالمرآة أمام الفنان، تعكس عليه الصور، وما عليه إلا أن يسجل تلك الصور، التي تترى أمامه دائماً، يسجلها بطابعه

الفردي، الخاص به، الفنان يتميز بحس مرهف، لا يمتلكه الآخرون، الفنان يحس بما لا يستطيع أن يدركه الآخرون، عينا الفنان تلتقطان صوراً، قد تغيب عن عيون الآخرين.

الفنان إذن له كيانه الخاص به، والذي يختلف به عن العوام، لابد أن يعترف المجتمع بهذه الميزة، وتقدير موهبة الفنان غاية التقدير.

ومادمت بصدد الحديث عن نتاج المبدع، فأني إلى جانب اعجابي بما تفرزه عبقرية الفنان، أقول أن الفنان كائن اجتماعي، له جذوره الحضارية في المجتمع، وله ثقافته الواسعة، التي يستقيها من المجتمع.

إني لا أطلب من الفنان أن يكون مسجل أحداث أو ناقل صور، لأنني أدرك أن في هذا موت الفن والفنان. أني أطلب من الفنان أن يكون صادقاً مع نفسه، في كل ما يقدم من ابداع.

الحرية برأيي، تنبثق من صدق الفنان مع نفسه، في قول الحقيقة، ليس من مصلحة المجتمع أن يجاري الفنان سلطة ما، أو أن يماري قوة معينة، ينبغي أن ينبع حرية الفنان من ذاته الحرة، معبراً عن الرأي العام، الذي يسعى إلى درب الخير، وأن يقمع كل ظاهرة سلبية في المجتمع.

لاشك أن الجمال يخضع للذوق الإنساني، أكثر مما يخضع للتعليل المنطقي. بعد هذا، قد يسأل المرء هل الجمال علم أم فلسفة؟ أستطيع القول؟، أن الجمال علم من حيث أنه علم للمقاييس الجمالية، التي تتطلب دقة خاصة في قواعد الفن. أن كل فن من الفنون يخضع لقواعد أو قوانين جمالية، لا يستطيع أن يحيد عنها أو يتجاوزها، بأية حال من الأحوال. الشاعر يخضع لقواعد النحو واللغة والعروض،

لأن لابد له أن يتقن الصرف، وأن يطيع ميزان الشعر. الرسام والنحات ملزمان بإتباع مقاييس رياضية وهندسية، كي تكون الصورة متناسقة الأعضاء. إلى جانب هذا، فأنا أميل إلى أن الجمال فرع من الفلسفة، وأن إصطلاح فلسفة الجمال أقرب إلى واقع الحال من علم الجمال.

الجمال إذن هو فرع من فروع الفلسفة، لأنه يختص بتحليل المفاهيم وحل المشكلات التي تطرح عند تأمل المواضيع الجمالية. الجمال فلسفة، لأنه اصطلاح ميتافيزيقي، تتضح فكرته بفضل ما يبدعه الفنان، على أنه مع ذلك، لابد أن يخضع لقواعد علمية معينة. وهكذا نجد أن هناك فرقاً كبيراً بين الفنان والعالم. أن مهمة العالم الكشف عن حقائق الأشياء، اما الفنان فهو يبدع من أعماق ذاته. الفنان أقرب للفيلسوف لأن الفنان لا يستطيع التحرر من المحيط الذي هو فيه، إلى جانب أن الفنان يتفاعل مع تيارات الفكر كالفيلسوف.

أن الجمال قديم قدم وجود الإنسان. أن تاريخ الفن شأنه في العراقة شأن أي علم آخر. أن الإنسان منذ وجوده الأول على هذه الأرض، راح يقلد الطبيعة في رسم بعض صنوف الحيوان أو النبات على جدران الكهوف التي كان يسكنها أو يأوي إليها. الإنسان في وقت مبكر من تاريخه، صار يحذر من تقلبات الطبيعة أو التغلب عليها، وذلك باستعمال العصي أو الفؤوس المناسبة للصيد أو التخلص من شرور الحيوانات. بعد هذا، راح الإنسان يبني المعابد الجميلة وينحت التماثيل الجميلة. ليس إذن من الموضوعية في شيء، أن ننظر إلى الفن عند الشعوب المتقدمة في الحضارة، أنها فنون بدائية. ان ملحمة كلكامش سبقت ملاحم هوميروس وهزيودوس. أن أسد بابل وجداريات الآشوريين الرائعة، سبقت ما قدمه اليونانيون والرومان بعد ذلك.

أن الإنسان مارس الفن منذ وقت مبكر في تاريخ الحياة الإنسانية، تشهد له على ذلك الآثار الفنية التي خلفها، مثل الرسم والشعر والنحت والبناء. أن واقع الحال يقول أن العلاقة بين الفنان والحياة متباينة للغاية، فالفنان يزدهر أحياناً مع الحياة، وأحياناً أخرى يكون تعويضاً عنها، كرد فعل إزاءها، ولاسيما أولئك الذين جافتهم الحياة، فنجد في اعمالهم الإبداعية ما لا نجد في سيرتهم الذاتية. احياناً اخرى، فأن إبداع الفنان يكون ترجمة جمالية لسيرة حياته. إذا كانت حياة الفنان مفعمة بالإبداع أو تامل الجمال، فأن الإنسان العادي هو الآخر يحتاج إلى التمتع بمباهج الجمال، إلى جانب زحام العمل وهموم الحياة.

لاشك أن تاريخ فلسفة الجمال يعبر عن الذوق الجمالي عند الإنسان، وما يصاحب ذلك من شعور باللذة والألم، في التمييز بين مواقع القبح والجمال في الأعمال الفنية. أن فلسفة الجمال تعبر عن النظر العقلي للإنسان في تقييم الآثار الفنية، ودراستها دراسة منهجية وفق مناهج وطرق فنية معينة. أن الفلاسفة اليونان هم أول من أخضع الجمال إلى الدراسة الفلسفية، وعدوا الجمال فرعاً من فروع الفلسفة. استمر الحال على هذا المنوال خلال العصور الوسطى، إلى أن جاء الفيلسوف الالماني كرستيان وولف، الذي قسم قوى الإدراك إلى قوى إدراك عقلية وقوى إدراك حسية، وأعطى اهمية للمعرفة الحسية. علماء النفس وقفوا موقفاً وسيطاً بين العقل والحس، وأشاروا إلى وجود قوة الوجدان في الحكم على الفن، هي قوة النفس.

لقد حرص اليونانيون على تمجيد وتخليد ذكرى أبطالهم والإشادة ببطولاتهم وأعمالهم الخالدة، وبيان صفاتهم وأخلاقهم التي يتحلون بها على شكل قصائد

ملحمية طويلة، أطلق عليها أسم الشعر الحماسي، ومنها كانت أشعار هوميروس، التي تحمل بين طياتها تمجيداً للإنفعالات والعواطف المختلفة، التي تنتاب الإنسان.

إن أشعار هوميروس مثلاً، أقرب في جوهرها إلى روح المأساة من حيث طريقتها في عرض الإنفعالات، وهي ايضا لا تخلو من المواقف التراجيدية المؤثرة. كما أن بوادر الفن الخطابي في إلياذة هوميروس، التي تخللت حديث أبطالها كانت واضحة للعيان. من الناحية الأدبية ايضاً، فأن المدح فيها ليس شيئاً جديداً، لأن هناك اتفاقاً على الروعة الشعرية للأجزاء المختلفة في الإلياذة. ملحمة الأوديسا لهوميروس، تشترك ايضاً مع الإلياذة في تمجيدها للإنفعالات، لكن ملحمة الاوديسا تتخللها المواقف الطريفة، التي يمكن عدها فناً كوميدياً، وفيها مزج بين الحقيقة والخيال.

أشعار هوميروس إذن كانت فيها بوادر مختلفة، تمثلت في ظهور فن الكوميديا والتراجيديا وفن الخطابة. أما من الناحية الجمالية فكانت تتمثل بناحيتين: المثالية والواقعية، فنجد الجمال يتمثل في اللذات وما يمكن أن يشعر به الإنسان، فالشاعر كما يظهر في الأوديسا يثير إنفعالات مستمعيه، ومن ناحية ثانية، فهو يتلقى الإلهام عن طريق خارج عن القوة البشرية. كما أن ما جاءت به أشعار هزيودوس في (الأعمال والأيام)، وهو أشهر الذين كتبوا في الشعر التعليمي. أن الصفة الغالبة لشعر هزيودوس تبدو في مضمونها أقرب إلى روح الواقعية، التي تعالج مشكلات اجتماعية بمختلف جوانبها، ويحاول أن يفهم المقاييس الجمالية كمقاييس واقعية.

إن تاريخ الفلسفة اليونانية، السابقة على مرحلة (سقراط – أفلاطون – أرسطو) تدلنا على الكثير من النماذج الفلسفية، التي تبنت الجمال في عرض

موضوعاتها. لقد كان أغلب الفلاسفة الطبيعيين يمتلكون حساً جمالياً، بل كان أكثرهم شعراء، وكتبوا آراءهم الفلسفية شعراً. أن أنكسيمندريس صاغ أفكاره الفلسفية على هيأة أشبه بالشعرية. بارمنيدس وضع فلسفته على شكل قصيدة طويلة، تمتاز بالروعة والجمال. الفيلسوف الأيلي زينون كان شاعراً متجولاً. أنباذوقليس كان الشعر من جملة استخداماته. الفيثاغوريون استخدموا ألحاناً موسيقية، تحقق لهم راحة وهدوء نفسيين. أن الفيثاغوريون وجدوا في الموسيقى نوعاً من التطهير، الذي يحقق لهم الراحة بعد حالات نفسية معينة. وقد يفسر هذا سبب اهتمامهم بهذا الفن دون غيره. ان فكرة التطهير لم تكن عند الفيثاغوريين، بل أنها وجدت طريقة للعلاج بالموسيقى عند شعوب أخرى قديمة. أن الفضل يرجع للفيثاغوريين في إدخال الجانب النظري، إلى جانب التاحية العملية. هنا نجد نظرية أو فكرة الفن للأخلاق واضحة في مسألة بحثهم عن الفن الذي يخلص الإنسان من امور نفسية لتجعله أفضل.

أما السفسطائيون فقد ارتكزت آراءهم على نظرة حسية للوجود والمعرفة. إن هذه المدرسة أعطت مجالاً في التعبير عن الإنفعالات الحسية بكل حرية. أن الفن عندهم ليس له أي هدف سوى إثارة العواطف والإنفعالات. أن الفن عندهم ظاهرة إنسانية، أما الجمال فقد أصبح لا يملك أية قيمة ثابتة، بل أنه يتغير بتغير الظروف المحيطة به، وهكذا تكون نظرية الفن للفن أقرب إلى أفكارهم. لعل أهم شخصيتين سفسطائيتين، في تاريخ الفلسفة اليونانية، هما بروتاغوراس وجورجياس. ارجع برتاغوراس الحقيقة الجمالية إلى الإنسان، وقال أن الفن نشاط إنساني يكتسب التجربة والتعليم، ولهذا إزدهر الحوار والخطابة، من أجل الإقناع. أما جورجياس، فأنه قد نحا بالفن منحى حسياً، لأنه وجد أن الفنون، ولاسيما الشعر والتشكيلية؛ تؤثر في الإنسان تأثيراً واضحاً.

افلاطون نحا بالفن منحى عقلياً، متابعاً بذلك استاذه سقراط، الذي حارب السفسطائيين، ومنحاهم الحسي، مرتفعاً، بالجمال إلى ذرى العقل، وهادفاً بالفن إلى تحقيق الخير والفضيلة، بعبارة أخرى، فأن أفلاطون أراد أن يكون هدف الفن أخلاقياً، وليس الفن للفن. ان افلاطون حارب كل نزعة حسية، لأن الحواس برأيه خادعة. أنه أعطى الفن مرتبة أدنى من الفلسفة، بل أنه بالغ في حكمه على الشعراء، فطالب بطرد الشاعر من المدينة، إذا لم يكن شعره أخلاقياً، يدعو إلى الخير والعدالة، وهدفه سعادة المجتمع. ان أفلاطون يرى ان الشعر يكون نتيجة هوس عقلي ومصدره الإلهام، فهو إذن لا يرتكز على أساس عقلي متين.

لعل الأسباب الكامنة وراء نظرة أفلاطون هذه للفن، لأنه عاش في مرحلة سياسية متردية، وأراد من الفن أن يبني قيماً جديدة على أسس منطقية. مع ذلك، فأننا نستطيع أن نحكم على أفلاطون نفسه، بأنه فنان كبير وشاعر ملهم، إذا ما وجدنا أنه كتب فلسفته على هيأة محاورات متماسكة، مفعمة بروح الفن والجمال.

وجاء أرسطو (ت 322ق.م) تلميذ أفلاطون، لينصف الفن أكثر من استاذه، ولينظر إليه نظرة موضوعية عادلة. لقد انتقد فكرة أفلاطون، التي تذهب إلى أن الفن مجرد محاكاة للطبيعة. أرسطو أعاد الإعتبار للفن والفنان، حين رد على استاذه قائلاً، أن الفن مهما كان يحاكي الطبيعة، فأن الفنان يعطي لفنه من إبداعه الخاص به، روعة متميزة متفردة، وهذا هو سر الفرق بين إبداع فنان وآخر.

تأتي بعد ذلك مدرستان يونانيتان، هما المدرسة الأبيقورية والمدرسة الرواقية. لاشك أن المدرستين المذكورتين نحتا منحى اخلاقياً بالفلسفة بعامة. جاهر ابيقور بإتباع اللذة، ولكن المتأمل في فلسفته الجمالية، جيداً، يدرك أن اللذة، يقصد باللذة، اللذة العقلية وليس اللذة الحسية. أنه قال بصريح العبارة (بإتباع اللذة من دون

الم). المعروف لكل عاقل، أن اللذة الحسية، لابد أن يتبعها ألم، ولاسيما إذا ما رافقها إفراط، أما اللذة العقلية، فهي وجدها اللذة المنجاة من كل الم.

الرواقية مدرسة اخلاقية قبل كل شيء، تتميز تعاليمها الفلسفية بوجوب اتباع هدى العقل، والإبتعاد عن هوى الحس. أن الرجل الحكيم – برأي الرواقيين – من يكون هادئ النفس بعيداً عن الإنفعالات، مهما جرت أمامه من امور جسام.

أما أفلوطين (ت 270م)، فقد نحا بالفن منحى صوفياً في نظرته بالصدور في أسس الجمال. المهم في الأمر، أن البحث في الجمال ومعرفة حقيقته وشروطه، فيرجع الفضل في ذلك إلى الفلاسفة اليونانيين، ولاسيما المدرسة السفسطائية، ثم أفلاطون وأرسطو وأفلوطين، مع العلم أن الفلاسفة اليونانيين، درسوا الجمال من خلال ما بعد الطبيعة وفلسفة الأخلاق. لقد نظر اليونانيون إلى الجمال نظرة عقلية تأملية، على الرغم من أن أفلاطون وأرسطو قد كتبا كتباً متفردة متخصصة لدراسة الفن والجمال، وطرح فلاسفة اليونان نظريات في هذا الشأن.

وفي القرن الثامن عشر يعد (كانت) المؤسس الحقيقي لعلم الجمال في صورته العلمية، لأنه حاول التوفيق بين النظريات الجمالية، ووضع نظرية في طبيعة الفن ودراسة الفنون الجميلة. وجاء هيجل، الذي استمر في النهج النظري بدراسة فلسفة الجمال، وذلك وفق منهج البرهنة على صدق الأحكام الجزئية من استنباط القضايا الكلية. أما منهج المحدثين في دراسة مظاهر الجمال، فيعتمد على مقاسين: معياري ووصفي. المعياري يضع قواعد للمبدع وكيف ينبغي عليه أن يكون في نتاجه الفني، ويضع مقاييس للناقد في تذوقه الفن، والتمييز بين الجميل والقبيح. أما

المقياس الوصفي، فيحاول الكشف عن بواعث الفنان في إبداع فنه والعوامل البيئية التي أثرت فيه، وكيف يؤثر الفنان في المجتمع.

تصادفنا كلمتان، هما الجمال والجميل، ولابد أن ندرك ما الفرق بينهما. أن الجمال كلمة ميتافيزيقية فلسفية، يشوبها نوع من الغموض، وكأنها تعالج مشكلة كبرى. أنها باختصار تعني المثل الأعلى لكل ما هو جميل. أما كلمة الجميل، وأن كانت لا تخلو من مسحة فلسفية، على أننا ندرك في الحال، ان الكلمة تقتصر على وصف حالة معينة محدودة. الجميل إذن هو الذي يبعث فينا شعوراً جذاباً سامياً في منظر جميل أو قطعة فنية جميلة. نقول مثلاً أن الوردة جميلة، أو أن الوجه جميل. أما الجمال فهو أوسع مدى وأبعد غوراً، وأشمل بالشعور تجاه وجود فني بكامله، أي أن الجمال يفهم ويعرف من خلال الأشياء الجميلة.

الجمال إذا هو جزء من الفلسفة أكثر مما هو علم أو فن قائم بذاته. فلسفة الجمال صارت فرعاً من فروع الفلسفة، وأن الفلاسفة هم بعامة، الذين يقيّمون الأعمال الفنية تقييماً نقدياً، إلى جانب ما يأتي به علماء النفس والاجتماع من آراء، وإلى جانب آراء نقاد الفن المختصين وآراء المبدعين أنفسهم، في كل الحقول الفنية.

الفلاسفة وحدهم، بل هم أكثر من غيرهم، يتمتعون بمعارف موسوعية وقدرات فذة، تجعلهم أهلاً على الحكم الصواب. أن الفيلسوف بطبيعته رجل تأمل، على خلاف العالم، الذي يهمه دقة الجزيئات. الفيلسوف ايضاً أقدر من الفنان نفسه بالحكم على انتاجه. الفنان بطبعه، رجل عاطفة وحماسة، يدفعه الإلهام إلى الإبتكار. الفنان قد يتعصب إلى إبداعه الشخصي، أو يميل إلى فنه الذي يبدع فيه، إن كان شاعراً أو رساماً أم موسيقياً. الفيلسوف هو وحده الذي يحكم على أصالة الفن، من خلال استيعابه للنظريات الفنية، وموازنته بين المدارس الفنية.

إن الحكم على الفن قضية، ما تزال تثار من لدن الفنانين أنفسهم، فضلاً عن آراء الفلاسفة والعلماء. لعل أول ما يتبادر إلى الذهن، أن المبدع نفسه هو ناقد كبير على إبداعه الفني. أن الفنان الذي يحترم نفسه، ويريد الخلود في نتاجه، ألا يظهر فنه على الناس، إلا بعد أن يشبعه نقداً وتمحيصاً. لعل خير مثال على ذلك، في تاريخ الأدب العربي، هم شعراء الحوليات. أن أحدهم لا يظهر قصيدته أو يقرأها في المحافل الأدبية إلا بعد أن يحكم حبكها حولاً كاملاً. بعد هذا، يأتي دور الناقد المختص، لكي يعطي رأيه في هذا الشأن. لاشك أن الناقد الفني، ينبغي أن يكون مختصاً في الحقل الفني، الذي يقدم على إبداء رأيه فيه. مع هذا فقد تبرز مشكلة، مفادها، هل يمكن الإطمئنان إلى رأي الناقد هذا؟ أن الناقد المذكور له عواطفه وثقافته الخاصة به، وخلفيته البيئية، ووجهة نظره الذاتية، بعد هذا، فهناك من يعطي أهمية كبرى للجمهور، لأن الجمهور هو صاحب المصلحة في الفن المعروض أمامه. أن رواد المسرح أكثرهم من عامة المجتمع، والحال نفسه ينطبق على زوار معارض الفنون التشكيلية، أو المستمعين لشعر الشعراء. وأخيراً، يأتي الحكم الصادق الامين، الذي لا تأخذه في الحق لومة لائم. أنه الزمن، لأن مرور السنيين وتعاقب الجديدين. أن الشعر الجيد الأصيل، وحده الذي يكون له الخلود في صفحة الزمن. أن كل فن آخر من الفنون الجميلة، يكون الزمن شاهداً عدلاً عليه، من حيث الأصالة والخلود.

إن من المعروف بعامة، أن الشيء الجميل يتذوقه كل الناس، لما يتمتع به من صفات تثير الإعجاب، سواء أكان ذلك الحكم حكماً عقلياً أم حسياً. يوجد ما يخالف هذا الرأي، وهو أن الحكم الجمالي نسبي من مكان لآخر ومن زمان لآخر. الحكم الجمالي إذن ينبغي أن يكون موضوعياً ذاتياً، وذلك لأن إنساناً من بيئة معينة قد لا يعجب بشعر من بيئة أخرى تختلف عن البيئة التي يحيا فيها. كما أن هناك رأياً

ثالثاً، يذهب في القول، إلى أن قيمة الفن تكمن في إنفعال الشخص بالفن الذي يتعامل معه، سواء أكان هذا الفن قطعة شعرية أم صورة زيتية أم مقطوعة موسيقية. مهما يكن من أمر، فأن الجمال موضوعي وذاتي في وقت واحد، إذا ما نظرنا للحالة من ناحية تفاعل العلاقات بين الذات والموضع. أن المنظر الطبيعي قد يكون جميلاً عند الفنان، ولكنه غير جميل عند من لا يرجو منه فائدة يجنيها.

هناك اختلاف في وجهة النظر، بين الفنانين ونقاد الفن، عن أهمية الفنون، وتدرج أولويتها عند الفنان والمجتمع. أن من المعروف، أن الفنون الأربعة: الشعر والرسم والنحت والموسيقى، لها تاريخ طويل عميق في ضمير الإنسانية. لقد اختلف التقييم في أولوية أحد هذه الفنون على الأخرى. بعبارة أخرى، فقد اختلف الأمر في نوع من هذه الفنون له ميزات عند الجمهور المتذوق أكثر من غيره. هناك من يقول أن الموسيقى سيدة الفنون، لأنهاتتحدث بلغة راقية لا يفهمها إلا من تميز بدرجة عليا في الذوق الفني الرفيع. الموسيقى على حد تعبيرهم لغة الملائكة. أنا برأيي، أن هذه الحجة ضد أصحاب هذا الرأي وليست معهم، لأن المفروض بكل فن أن يتذوقه الجمهور ويتمتع به.

يعد الشعر من الفنون الجميلة، أن لم يكن أجملها على الإطلاق، لأن عوامل الجمال تتوفر فيه أكثر مما توفر في باقي الفنون الأخرى. إذا كان بعض الناس يعتقدون أن الشعر يهدف إلى تعليم شيء ما، إلا أن جمال القصيدة بعامة لا يقاس بوظيفة تعليميه، بقدر ما يشحذ العواطف بسحر موسيقى القصيدة. جذوة الشعر إذن تتمثل بموسيقاه، بل أن جوهر القصيدة هي الموسيقى. هذا إضافة إلى جمال الكلمات التي تكتب فيها القصيدة، فتبعث اللذة في النفوس. وهكذا لابد أن يتسق الجرس الموسيقي مع المعنى العام للقصيدة الشعرية.

إن الرسم والنحت من الفنون الجميلة، وهما لم يسلما من سهام النقد، في أن كلاً من الرسام والنحات يقلد الطبيعة ويحاكي مواطن الجمال فيها. لاشك أن هذا الحكم قاسٍ ومغالٍ، إذا ما عرفنا أن الفنان يضيف من ثقافته وبيئته وتجاربه، أشياء كثيرة على ما يراه ويشاهده من معطيات الطبيعة. أن الرسام إذن لا يقدم صوراً منسوخة عن الطبيعة، كما أن النحات هو الآخر لا يقلد الطبيعة تقليداً أعمى، أنه يضيف شيئاً يحس به المشاهد ويتذوقه عند التأمل وسبر غور هذا الفن الجميل.

الموسيقى لغة العاطفة، التي تهز المشاعر من الأعماق. أنها تؤثر في النفس تأثيراً قوياً، ولكن من الصعب فهم الموسيقى أو تحليلها. أنها تختلف عن الشعر، الذي يعبر باللغة، وعن الرسم الذي يعبر بالخطوط والألوان، وعن النحت الذي يتميز بالتناسق والإنسجام. لعل أشهر قول في هذا الشأن، ردده بيتهوفن، حين قال: ((**الموسيقى تنبع من القلب وتذهب إلى القلب**)).

إن كل فن من هذه الفنون الأربعة، يتميز بصفات معينة. عند التدقيق في ذلك، نجد أن الموسيقى صوت ولكن دون صورة ولا حس موسيقي. النحت هو الآخر صورة على هيأة جحم، يفتقد هذا الحجم إلى الصوت والموسيقى. الشعر يتميز بأنه كلام مرصوف بأوزان موسيقية، وفيه صوت يعبر عن صورة ما تلبث عند القراءة أن تتراءى للعيان. أنا إذن مع من يقول: أن الشعر هو سيد الفنون.

ومن المدارس التي لها رأيها في الفن والجمال: المدرسة الرومانسية، والتي تذهب إلى الاستغراق في الطبيعة، ومحاولة إدراك ظواهرها على نحو مباشر سريع. إن الرومانسيين إذن همهم إدراك الطبيعة والتمتع بها، عن طريق الخيال والعاطفة، واستخفافهم بالعقل والمنطق. أن الرومانسي يسجل مشاعره وفق ما تثير فيه الطبيعة بكل حرية، من دون التقييد بالتأمل العقلي. لقد اشتهرت الرومانسية في

القرن الثامن عشر كرد فعل على المدرسة الكلاسيكية (الإتباعية). لعل من أهم ممثليها في ألمانيا شلنج وشوبنهور، وفي فرنسا جان جاك روسو ولامارتين وفكتور هوغو. لاشك أن الرومانسيين، قد غالوا في فتنهم بمظاهر الطبيعة وتحررهم من كل قيد، وشعورهم أن أسمى ما يحظى به الإنسان في حياته هو الشعور بالجمال.

أما المدرسة المثالية في الفن فتذهب في الرأي إلى أن التعبير عما ينبغي أن يكون، دون التقييد بنقل الواقع المر الاليم. أنهم يدعون إلى السمو بالفن إلى آفاق عليا.

المدرسة الطبيعية تعبير حقيقي وواقعي للطبيعة بواسطة الفن. أن على الفنان الطبيعي أن يصف ما حوله، من دون أن يحاول تشريح أو تصحيح ما هو موجود في الواقع الطبيعي. من الكتاب الطبيعيين في فرنسا، فلوبير واميل زولا وموباسان. الطبيعيون إذن يرون أن الأحكام التي يصدرها الناس عن القبيح والجمال هي أحكام نسبية قد تعارف عليها الناس، وأنها تختلف من مكان لآخر ومن زمان لآخر. من هنا نرى أن الفرق بين الرومانسي والطبيعي، أن الطبيعي يصور الطبيعة كما هي، غير أن الرومانسي يؤكد ذاته وتجربته في وصف الأشياء.

المدرسة الاجتماعية في الفن، حاولت أن تلغي الفروق الفردية في الحكم على الجمال. أن المدرسة الاجتماعية ترجع الشعور بالجمال إلى ذوق المجتمع. أن المجتمع له رأيه وله ذوقه، وأن الجمهور طالما يثيره الإعجاب بعمل فني مميز، ويهزه الإبداع الفني الرائع.

أما الدرسة الرمزية، فتتميز بإضفاء الغموض على الإبداع الفني بأغنائه بالرموز المجردة.

إذا كانت المدرسة الواقعية في الفن تعنى بوصف حقائق الأشياء، فأن المدرسة السريالية تعطي الأهمية الكبرى إلى اللاشعور، لأن الشعور برأي أصحاب هذه المدرسة يفسد وسائل الإبداع الفني. أن السريالية تعطي الأهمية للقوة التخيلية، بعيداً عن التأمل العقلي والحكم المنطقي. أن هم السرياليين الأول هو إطلاق الخيال كي يحطم التقاليد والأعراف. أن السريالية ثورة على الواقعية. إذا كانت الواقعية تشبه الفن بالنهر الذي يسير إلى الأمام محاطاً بالضفاف، فأن لسان حال السرياليين يقول، أن السريالية نهر من دون ضفاف.

إن من المعروف، أن مدرسة فرويدت 1939، قد أرجعت الإبداع الفني إلى اللاوعي، وأن اللاوعي يرمز إلى مكنونات مكبوتة في اللاشعور. وهكذا رد علماء مدرسة التحليل النفسي الإلهام إلى ما يخفيه اللاشعور من احلام. أن السرياليين يحاولون تحطيم التقاليد ليبدعوا فناً ذا صبغة جديدة، يحاول الإتصال بحقيقة عليا، ما وراء ما هو معروف في الشعور، للغوص في أعماق اللاشعور. لقد لاحظ السرياليون التشابه بين الإبداع الفني ومظاهر القلق النفسي، ولكن أفلاطون قد سبقهم في ذلك حين قال: أن الشعراء الغنائيين لا يتمتعون بصفة التعقل حين يتغنون بهذه الأشعار الجميلة، بل أنهم فريسة لغيبوبة باكوس إله النبيذ. أرسطو ايضاً أكد على أغلب أعاظم الرجال، ولاسيما الشعراء، يغلب عليهم المزاج السوداوي، أي المرض النفسي العصبي.

مع ذلك، فإن العبقرية ليست شيئاً شاذاً على الدوام، وهي ليست دائماً حالة مرضية، بل أنه هبوط سلبي يثير النشاط النفسي، ويساعد على الإبداع. أن المجنون لا يتمتع بالعبقرية إلا بقدر ما هو ليس بمجنون. العبقرية تسلك سلبيها، لا بسبب الجنون بل رغماً عنه.

المدرسة الإنطباعية تحاول أن تظهر العناصر الجميلة في الطبيعة، من خلال استشراق واستشفاف عين الفنان اللاقطة، وجودة ريشته المبدعة.

أما الواقعية الجديدة أو الواقعية الإشتراكية، فتؤكد على رأي الأغلبية في الحكم على الفن.

المعروف أن الفيلسوف أفلاطون، أول من أرجع سبب إبداع الفنان إلى الإلهام، الذي يكون سببه هوس عقلي – بحسب تعبير أفلاطون –. وهكذا تابع كثير من فلاسفة الجمال، تابعوا أفلاطون بالرأي، من أن بعض الناس لهم قابلية تلقي الإلهام، الذي يهبط إليهم بغتة، أشبه بالكشف والإشراق أو الصدور، من حيث لا يعلم الفنان المبدع، كيف هبطت عليه هذه القوة المحركة. أن حالة الإلهام التي تعتري الفنان هي عبارة عن حالة تجلٍ، عسيرة التفسير على العقليين والحسيين.

لاشك أن أغلب المبدعين في حقول الفن والأدب قد أيدوا هذه النظرية، ووصفوا حالاتهم في ساعات إبداعهم، من أن سبب أرقى ما أنجزوه وكتبوه جاء نتيجة حالات إلهام مباغتة، سواء أكانت أثناء النوم أم بعد صحوهم من نوبة الإلهام والأحلام.

مهما يكن من أمر، فأن حالات الإلهام قد يكون سببها فردياً، تعود إلى معاناة الفنان وتجاريبه، وآلامه وآماله، وما لاقى في الحياة، وما يأمل أن يكون، أو يتحقق له بعض الطموح. في الوقت نفسه، فأن الإلهام قد يعود إلى قضايا المجتمع ومشكلاته وتعقيداته ونظمه وعاداته. أن الفنان العبقري يتفاعل في أعماقه الشعور الذاتي بما يرى ويشاهد من أزمات حادة في مجتمعه، تؤدي به في النهاية إلى الخلق والإبداع.

إن من المعروف أن العبقرية الفنية دائماً تكون فردية، وأن الإبداع مبعثه الفرد، وأن الفرد هو الذي يمتلك شخصية الفنان، ولكننا إذا تحرينا الحقيقة، فأن المجتمع هو الذي يوحي للفنان بسبل الإبداع، كما أن للبيئة أثرها على إبداع الفنان.

إن العبقرية صبر طويل الأمد. أن العمل الفني ثمرة جهاد مرير وجهود متواصلة، وأن الموهبة هنا عند الفنان الملهم لابد أن تمتزج بالعمل الدائم. أن أفلاطون قد تنبه لحالة الإلهام فقال: أن أحسن الشعراء يدينون بأشعارهم الجميلة لنوع من الحماسة والغيبوبة، وأنهم يكتبون أشعارهم الرائعة تحت تأثير النشوة والإلهام. أن أفلاطون يعرف الشاعر بأنه كائن خفيف يحمل أجنحة ويتصف بالقدسية، لكنه غير قادر على التأليف من دون حماس، يدفعه خارج نفسه ويفقده عقله.

مع ذلك، فأن كثيراً من الفلاسفة، وأن المبدعين أنفسهم، يرون أن سبل الإلهام وحدها لا تكفي، بل لابد من قانون عمل منظم، إذ على الرغم من أن كثيراً من الشعراء يقولون أن القصيدة الشعرية، تهبط عليهم بجرة قلم، لكن كثيراً منهم يعترفون بالمعاناة والدأب في العمل، من أجل إخراج القصيدة الجيدة. المبدع إذن يكون متلقياً في أغلب حالاته الإبداعية، لكنه مع ذلك لابد أن يكون إرادياً، فيربط الإلهام بالعمل، ليكون نتاجه أكثر رزانة وقبولاً. أن الفنان كائن رقيق مجنح، يندفع إبداعه بالإلهام والحماسة، ولكن لابد أن تكون له مهارة الصانع، كي يقيم حرفته، من حيث التوازن والتناسب.

لقد دافع أفلاطون عن الأخلاق، وأوجب على الفنان أن يكون أخلاقياً. أن من المعروف أن هناك فلسفة أخلاق وهناك فلاسفة أخلاق، وأن الموضوع الرئيس الذي يناقشه علم الأخلاق، هو الخير والشر والفضيلة والرذيلة. بعد هذا، أقول لا

بأس أن يكون هدف الفن أخلاقياً، ولكن شرطي الأول هو أن لا يتخلى الفن عن مقوماته الجمالية العليا. أن كثيراً من المبدعين يهملون جمالية الفن بحجة الدفاع عن قضية اجتماعية أو توجيه الرأي نحو مسألة أخلاقية. المفروض – برأيي – أن يكون الفن فناً قبل كل شيء، لأن الفنان الأصيل هو قبل كل شيء إنسان يحيا في مجتمع، وأن واجبه الإنساني يدعوه إلى رسم الطريق نحو الخير الأخلاقي.

الفصل الأول

فن الكلام عند فلاسفة اليونان

فن الكلام عند فلاسفة اليونان

لعل أقدم ما وصل إلينا من تراث اليونان هي قصائد هوميروس في قصيدتين كبيرتين هما الإلياذة والأوديسا، ويرجع تأريخهما إلى القرن التاسع والثامن قبل الميلاد، على الرغم من أن هناك شكاً فيما إذا كان الشعر لهوميروس أو أن هوميروس حفظ شعراً قديماً وأنشده فنسب إليه. الذي يهمنا نحن أن في القصيدتين أفكاراً في الطبيعة والإلهة والإنسان والأخلاق. الإنسان عنده مركب من نفس وجسد، وأن الجسد مركب من ماء وتراب، وأن النفس هواء لطين متحد بالجسد. الأخلاق عندهوميروس ما كانت تقوم على تحكيم العقل وقمع الشهوة والتجلد للمصائب وضبط اللسان ومقت الكذب، ومراعاة العدل بين الجميع لخير الجميع.

نسمع في القرن الثامن قبل الميلاد صوت الشاعر هزيود في ديوانه (الأعمال والأيام) حين ملأه بالحكم والأمثال التس تسودها فكرة العدالة. هزيود مثلاً يقول (من يضر الغير يجلب الشر على نفسه)، عين زيوس تبصر كل شيء، فإذا كان الذي يربح الدعوى هو الأكثر طلاحاً، فمن الضار أن يكون الإنسان صالحاً، رأي هزيود هذا، هو أن الحق فوق القوة الإنسانية.

ونجد في القرن السابع قبل الميلاد الشاعر اورفيوس يتجه إلى باطن النفس، ويرى أن على الإنسان أن يتطهر من الشر. لعل أهم ما يميز اورفيوس هو إيمانه بالعدالة الإلهية وبالعالم الروحاني وبالطهارة الباطنة، ولم يكن يؤمن بالطقوس الجوفاء، بل كان يهدف إلى التكامل الأخلاقي. اورفيوس يمجد الضحية المظلومة، وبرأيه أن الفوز النهائي للضعيف مادام هو صاحب الحق. لقد كان لأورفيوس أثر فعال في الشعراء والمفكرين، بل يمكن القول أن أفكاره هي التي وجهت الفلسفة العقلية الروحية على أيدي فيثاغورس وسقراط وافلاطون.

ومع أننا لا نستطيع أن نحد الفلسفة في تعريف جامع مانع، وذلك لأن الفلسفة تضم تحت رايتها المعارف جميعاً، ولكن مع هذا فقد عرفت بأنها محبة الحكمة، أو أنها معرفة الوجود، أو أنها دراسة الكون، إذا علمنا أن الإنسان هو جزء من هذا الكون. الجدير بالذكر هنا إلا يفهم من أن الفلسفة هي عبارة عن كلمات غامضة المعنى، تشير إلى أشياء غير مفهومة وغير واقعية، فالفلسفة في الحقيقة، هي البحث وراء المعاني للوصول إلى الحقيقة.

لقد بدأت الفلسفة في بلاد اليونان، وبلغت درجة النضوج على أيدي الفحول الثلاثة: سقراط وأفلاطون وارسطو، أما قبل سقراط حين نشوء الفلسفة فقد إتجه الفلاسفة إلى دراسة الكون. الفيلسوف طاليس (631-550 ق.م) الذي يعتبر أب الفلاسفة، ارجع أصل الأشياء إلى الماء إذ أرتأى أن الكائنات انحدرت عن الماء وإليه تعود. انكسمندريس (611-547 ق.م) ثاني فلاسفة اليونان، وأول فيلسوف قال بالتطور، فالأرض عنده كانت سائلاً ثم أخذت تتجمد شيئاً فشيئاً. الكائنات الحية كانت كائنات بسيطة، تكونت نفعل الحرارة المنصبة على الأرض حين ألتقت ببرودة الأرض، وأن الكئنات المنحطة سارت في طريق التطور إلى درجات أعلى بدافع غريزي للملائمة بين أنفسها والبيئة الخارجية. الإنسان إذن كان في أول مراحل حياته سمكة يعيش في الماء، فلما انحسر الماء بفعل التبخر اضطرت الأسماك المتخلفة على اليابسة للملائمة بينها وبين البيئة الجديدة، فانقلبت زعانفها على مر الزمن إلى أعضاء تستطيع الحركة على الأرض مثل الأيدي والأرجل. ولا يهمنا صدق هذه النظرية بقدر ما يهمنا أن نعلم أن أفكار انكسمندريس هذه قد سبقت نظرية دارون بقرون عديدة.

لعل لتعاليم فيثاغورس (المولود عام 580 ق.م) أثراً كبيراً في إتجاه الفلسفة إتجاهاً عقلياً، فقد أسس مدرسة فلسفية للمرأة أن تجلس إلى جنب الرجل لتلقي العلوم، وكانت مدرسته تدعو إلى طهارة النفس ومكارم الأخلاق. لم يكتف فيثاغورس بالجانب الطقوسي فقط من التقشف والزهد في الحياة، وأنما إتجه إلى العلوم وخاصة الرياضيات، وله فيها نظريات كثيرة. أن تطهير النفس عنده، هو الإتجاه إلى الفلسفة والعلوم، لأنهما مظهر للنشاط العقلي فهو مثلاً أول من نقض الفكرة الشائعة التي كانت تقول بأن الأرض مركز الكون، وأن الكواكب تدور حولها، لأنه قرر أن الأرض مثل باقي الكواكب تدور حول النار المركزية، وأن النار المركزية هي الشمس، لأنها تدور حول نفسها فقط، فكان فيثاغورس أول فيلسوف أدرك هذه الحقيقة الفلكية إدراكاً صائباً، وجاء بعده بقرون عديدة كوبرنيكوس، وقرر هذه النظرية بصورة علمية دقيقة.

. أما هوقليطس (535-475 ق.م) فيلسوف التغير والضرورة، فتنطلق فلسفته من عبارته الشهيرة (أنت لا تنزل إلى النهر مرتين، فأن مياهاً جديدة تجري من حولك أبداً). هذا يعني أن ذرات المياه التي تمس قدميك سوف تذهب ولن تمسك مرة ثانية قط، لأن مياهاً جديدة تحل محلها، وأن كل شيء في حركة دائمة، وأن ما نراه ثابتاً هو من خداع الحواس، أن حقيقة التغير الدائم لا يدركها إلا العقل المجرد.

ديمقريطس (470-361) يرى أن الكون يتكون من ذرات ضئيلة دقيقة، فتسعى الذرات إلى بعضها أو تتنافر، فإذا انضم بعضها إلى بعض، تتحرك حركة آلية ذات اليمين أو ذات اليسار خبط عشواء، دون أن يكون لها هدف معلوم.

إنكساغوراس (المولود حوالي 500 ق.م) والمعاصر لديمقراطيس، يقول بوجود قوة عاقلة رشيدة تدبر حركة المادة وتسير بها سيراً منتظماً، فهو أول فيلسوف يميز بين عنصر العقل والمادة، بعدما كان الفلاسفة من قبله يبحثون في المادة فقط. لقد بعثه على الاعتقاد بوجود العقل أنه رأى ما في الكون من انسجام متكامل وتناسق وجمال، مما يستلزم قوة مدبرة عاقلة نظمته على هذا النظام الكامل، وكذلك الحركة في الأشياء، والتي تسير سيراً مستقيماً وإلى غرض مقصود. العقل هو الذي دفع المادة الاولى والتي كانت مزيجاً من العناصر المختلطة إلى الإنحلال التدريجي، ثم إلى التئام العناصر المتشابهة منها، أو يرى انكساغوراس أن العقل الذي يحكم الكون متجانس في جوهره، وأنه يختلف صغراً و كبراً باختلاف الأجسام التي يحل فيها. العقل الأكبر يدبر العالم بأسره، وهو لا يختلف في طبيعته عن العقل الأصغر الذي يسيّر الإنسان.

لعل فن الكلام يظهر جلياً وينتشر في المدن اليونانية خلال القرن الخامس قبل الميلاد على أيدي السوفسطائيين. هؤلاء اشتهروا معلمين للفلسفة، ولاسيما فنون الجدل والخطابة والبلاغة. لعل مما يحط من شأنهم أن الفضيلة ليست مطلقة برأيهم، بل أن الفضيلة عي ما يجيده الإنسان. الخطيب الناضج هو الذي يتغلب على الخصم في إتيان الحجة، والسياسي الذي يبز الأعداء. النجاح هو غايتهم وليس المهم الوسيلة. من مفكريهم المشهورين بروتاغوراس (480-410ق.م) يقول أن الإنسان مقياس الأشياء جميعاً، مقياس ما يوجد منها ومقياس ما لا يوجد. وهذا يعني أن حقيقة وجود ما يوجد منها ومقياس ما لا يوجد. وهذا يعني أن حقيقة كل إنسان هو ما يحسه ويراه، ما يراه خيراً فهو خير وما يراه شراً فهو شر. أما جورجياس (480-375ق.م) فهو يعتقد أنه لا يوجد شيء، وإذا كان هناك شيء فالإنسان قاصر عن إدراكه،وذلك – برأيه – لأن المسألة غامضة والحياة قصيرة.

لاشك أن السفسطائيين وسقراط تركوا دراسة الظواهر الطبيعية واتجهوا إلى دراسة الإنسان، وصدق عليهم القول أنهم أنزلوا الفلسفة من السماء إلى الأرض. الفرق الجوهري بين السفسطائيين وسقراط، أن السفسطائيين يرون بأن الحقائق تأتينا عن طريق المدركات الحسية، بينما سقراط قال أن هناك حقائق كلية لا تختلف فيها العقول السفسطائيون لهم الفضل في نشر الثقافة للجمهور، ولذا فقد اهتموا بالخطابة اهتماماً كبيراً، وجعلوا من الخطابة الوسيلة للوصول إلى الحقيقة، بينما سقراط يتخذ الديالكتيك وسيلة للوصول إلى الحقيقة. المهم هنا أن سقراط والسفسطائيين ، اول من اهتم بأمور فن الخطابة والحوار البلاغي، على الرغم من أنهما اختلفا بالوسيلة والغاية من فن الخطابة – كما سنرى في الصفحات التالية – والذي يهمنا أن نشير إلى أن للخطابة علاقة جوهرية بالفلسفة، من حيث أن العبارة البلغية يجب أن تكون منطقية، وأن العبارة المنطقية يجب أن تكون، وأن العبارة المنطقية البليغة، هي أعلى مراحل تطور فن الكلام.

سقراط (469-399 ق.م) أعطى أهمية للأخلاق أكثر من الطبيعة، لأنه رأى أن الإنسان أولى بالدراسة من الطبيعة. من هنا جاءت عبارة (أن سقراط أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض). الطبيعة ثابتة الظواهر، بينما دراسة الإنسان وسلوك الإنسان، تؤدي إلى معرفة الإنسان نفسه وتهذيب أخلاقه. وهكذا نرى أن سقراط يهتم بالأخلاق حتى اعتبره الكثير من مؤرخي الفلسفة، أنه مؤسس علم الأخلاق. اهتم سقراط بالجانب الروحي من الإنسان، وأن الإنسان عقل، ولذا يجب أن يكون حراً.

هدف سقراط إذن هو أن يحقق الفضيلة، لأن أهم ما يهم الإنسان في حياته هي الأخلاق. لعل الذي جعل سقراط ينحو هذا المنحى بالفلسفة، لأن الفلاسفة

الطبيعيين كانوا يولون اهتماماً بسيطاً للإنسان، وأن جل اهتمامهم منصب على تفسير الطبيعة، كما أن مغالطات السفسطائيين وزعزعتهم للمبادئ الاجتماعية والخلقية، جعلت سقراط ينبري لهم، ويوجه الفكر توجيهاً عقلياً. كذلك من الجدير بالإشارة، أن سقراط على الرغم من توجهه إلى الأخلاق إلا أنه مع ذلك قال بوجود عقل إلهي يوجه الكون إلى غاية مرسومة تحقق الخير والكمال. العقل هذا مفارق الصور، والعقل هذا عند سقراط هو الله بلغتنا. يقارن سقراط بعد هذا بين الكون كحقيقة كبيرة وبين الإنسان كحقيقة صغيرة، فيرى كما أن الكون له عقل يسيره، وأن الله هو المسيطر الموجه، كذلك فأن للإنسان نفساً تسيطر على الجسم وتوجهه نحو الخير. سقراط إذن يميز تمييزاً واضحاً بين العقل والجسم، سواء في الكون أو الإنسان. الإنسان جسم وعقل وكذلك الكون. الكون إذن ثنائي التكوين وكذلك الإنسان. الله غير مادي وغير محسوس يسيّر الكون، كذلك النفس فهي غير جسمية ولا مرئية، وهي التي توجه الجسد.

سقراط يوحد بين الفضيلة والمعرفة، والعلم برأيه هو الذي يقود إلى الخير. سقراط يوصي بإحترام القوانين العادلة، لأن الذي يحترم القوانين العادلة يحترم العقل والنظام الإلهي. أن الذي يخالف القوانين العادلة يصيبه الشر لا محالة، وأن من لا يناله القصاص في هذه الحياة، فأن العقاب ينتظره في الحياة المقبلة. أن الإنسان خير ويهرب من الشر، ولذا فأن سقراط يرى أن الفضيلة علم والرذيلة جهل. وهكذا نرى أن سقراط يقرر أن الفضائل يجب أن يصحبها العقل ومعرفة الخير. العقل وحده هو الذي يميز بين الحسن والقبيح. الفضائل عنده – والتي سيطنب في شرحها تلميذه افلاطون – الشجاعة والعفة والاعتدال. سقراط يعارض أخلاق السفسطائيين العملية، ويؤسس علم الأخلاق النظري، الذي يعتمد على العقل.

سقراط يعارض ايضاً الطقوس الأورفية في سعادة النفس وخلاصها من الجسد، فأن سقراط يرى أن السعادة في الحكمة وضبط النفس.

فلسفة الأخلاق عند سقراط إذن مبنية على العلم. فضيلة الشجاعة عنده مثلاً، تقوم على العلم، لأن الرجل الشجاع من يدرك مدى الخطر المقبل عليه، ويعرف كيفية تجنب هذا الخطر. العدالة للفرد بما يجب عليه نحو الآخرين. المعرفة إذن هي طريق الصواب للفضيلة، وأن الرياضة في هذا الشأن شيء حتمي. الشر هو الآخر يرتكبه الإنسان إذا جهله، فالإنسان يعمل إذا وجده مفيداً ويتركه إذا وجده ضاراً، وهكذا ينتهي سقراط إلى أن الفضيلة خير والرذيلة شر. أن هدف الإنسان السعادة، وأن ممارسة الفضيلة يؤدي حتماً إلى السعادة. الأشرار برأي سقراط لا ذنب لهم إلا جهلهم بالطرق المؤدية إلى الغاية الخيرة، ولذا يجب الأخذ بأيديهم نحو طريق الخير.

سقراط يوصي الإنسان بالاعتدال، فهو يوصي الأفراد بضبط النفس وطاعة القوانين. أنه يرى أن الإنسان يمتزج في طبعه الخير والشر، مع العلم أن نسبة الخير والشر تختلف من شخص إلى آخر. أن الخير الحقيقي هو إتصال خير كل فرد بخير المجموع، وعند ذاك يتحقق الخير الأقصى. معرفة النفس عند سقراط شيء أساس في فلسفته، لأن معرفة الإنسان نفسه يؤدي به إلى معرفة حقوق الآخرين واحترام القوانين. النفس هي على الحقيقة جوهر غير مرئي، وهي جوهر بسيط غير قابل للإنحلال، وهي في الوقت ذاته خالدة بعد موت الجسم وإنحلاله. وهكذا نرى أن سقراط يهتم بالمعرفة، ويعتبر أن الإنسان هو جوهر عقلي، والإنسان صار بالعقل إنساناً. سقراط يؤكد على المعرفة في السياسة ايضاً، لأن الرجل السياسي يجب أن

يكون عالماً، ومن هنا يكون تأثيره في تلميذه افلاطون ومقولته الشهيرة في (أن المدن الفاضلة يجب أن يحكمها الفلاسفة).

لعل أهم مدرسة حاورها سقراط وتأثر بها وخرج عليها هي المدرسة السوفسطائية. جورجياس يعتبر مفكراً وخطيباً سفسطائياً شهيراً، اهتم بفن الكلام، حين كان يفخر بأنه يستطيع الإجابة على كل سؤال يسأل عنه، بله أنه أستاذ في فن الخطابة وأنه أخطب أهل زمانه، وأنه يفخر بأنه يقنع السائل بنفس الوقت، بإجابة مقنعة، سواء كان على حق أو ضلال. ومن هنا عرف السفسطائيون بأنهم مغالطون في الكلام مضللون في المعاني، يتلاعبون في الألفاظ لا تهمهم الحقيقة بقدر ما يهمهم التغلب على الخصم، وإقناعه بوجهة نظرهم.

سقراط تصدى للسفسطائيين يحاورهم ويجادلهم في كل مكان بحثاً عن الحقيقة وتجنباً لمزالق الخطأ، بينما يرى جورجياس أن البيان ليس فيما يؤدي إلى الحقيقة، وأنما هو تجربة إنسانية يستند على التملق لكسب الآخرين. جورجياس يهدف إلى اللذة لأن اللذة برأيه هي الهدف الحقيقي للحياة، يرى سقراط أن اللذة خاصة في هذه الحياة ضارة في الحياة الأخرى، لأن كل ما هو حسي فهو خادع وضار، وأن هدف الإنسان يجب أن يكون الخير الأسمى المبني على تحكم العقل، الذي يقودنا إلى السعادة الحقيقية الخالدة.

جورجياس يفخر بأنه بالإضافة إلى كونه خطيباً، يستطيع في الوقت نفسه أن يعد الخطباء، ويجعلهم يمتلكون ناصية البيان. سقراط يرد عليه ويذكره بأن فن الكلام ليس علم الأقوال دون تمييز، وليس الهدف في جعل التلاميذ مهرة في الكلام فقط، المهم أن يكونوا إلى جانب ما تقدم مهرة في التفكير، في الأشياء التي يتكلمون عنها،

ولاسيما إذا علمنا أن فن الكلام من الفنون التي لها علاقة مهمة ومتصلة بالأمور السياسية.

على الرغم من أن فن الكلام عند جورجياس هو عامل اقناع، سواء كان هذا الإقناع عن طريق الحديث للقضاة في محاكمهم، أو للجمعيات الشعبية في انديتها، أو للمواطنين في أي مكان يتواجدون فيه، لكن سقراط يرد عليه، بأن على الخطيب ألا يكون هدفه الإقناع، لأجل الإقناع فحسب، بل يكون لإقناعه مبنياً على العلم فيما يخص العدل والظلم. وهكذا نرى أن فن الكلام يجب أن يستعمل وفقاً للعدالة مثلما يستعمل الأسلحة الأخرى.

ويرى سقراط أن على الخطيب أن يتخلص من الزور قبل أن يخلص غيره، ولذا فإذا أردنا أن نعد من إنسان أن يكون خطيباً، يجب أن يكون عارفاً بالعدل والظلم. كما نعلم الإنسان الهندسة ليكون مهندساً، ونعلم الإنسان الطب ليكون طبيباً، وهكذا فكل إنسان يدرس شيئاً حتى يكتسب ذلك الإنسان الصفة التي يمنحها علم ذلك الشيء، وعلى هذا الأساس، أن من يعرف العدل يكون عادلاً ويتصرف وفق العدالة. وهكذا ننتهي إلى نتيجة، أن هذا الرجل العادل لا يمكن أن يرتكب الظلم.

وينتهي سقراط إلى أن أقدم الشرور هو ارتكاب الظلم، وعندما يسأل أيهما يكون أكثر شراً ارتكاب الظلم أو تحمله؟ يجيب سقراط أن كليهما شر، وأنه لا يرغب في ارتكاب الظلم ولا تحمله، ولكنه يقول إذا ما اضطررت للإختيار بين الظلم واحتماله، فأني أفضل الاحتمال، وذلك لأن الظالم برأي سقراط غير سعيد، وأن الشرير وأن بدا للآخرين قوياً ذا صولة وجولة، فهو يعيش مع نفسه، تلاحقه الهموم والكوابيس فهو إذن شقي. يضيف سقراط ، أن كل رجل أو إمرأة، يكون سعيداً إذا

كان مهذباً، أما إذا كان ظالماً وشريراً، فهو بلا شك شقي تعيس. الخطيب الذي هدفه أن يدحض خصمه فقط عن طريق الإقناع، متلاعباً بالألفاظ، متجاوزاً طريق العدالة، لايمكن أن نسمي مثل هذا الخطيب عادلاً. كذلك من يريد أن يدحض خصمه في المحاكم، فيقدم شهود زور عديدين، بينما الآخر لا يجد أي شاهد للبرهنة إلى جانبه، فربما يكسب صاحب الزور القضية، ولكن ليس لهذا النوع من البرهنة أي قيمة على الإطلاق في اكتشاف الحقيقة، لأنه قد يحدث أن يدان بريء بسبب شهود زور، يبدون أمام القاضي أهل ذمة وثقة، ولكن هذا لا ينقض من كون الحقيقة موجودة على كل حال.

سقراط يرى أن خير طريقة ليكفر بها المجرم عن خطيئته هي الإعتراف أمام الله وأمام الناس، فيتحمل العقاب، بل يذهب سقراط أكثر من هذا، عندما يقرر، أن المجرم يكون أقل شقاء إذا كفر عن آثامه وعوقب بواسطة الله والناس. سقراط يرى أن المجرمين الذين يفلتون من العقاب غير سعداء أبداً، بل في الحقيقة هم أشقى الناس، وأن من يكفرون عن سيئاتهم أقل منهم شقاء. أما عدم التكفير عن الجريمة، فهو أفدح الشرور، لأنه فرار من العقاب، ولكن الذي يريد أن يكفر عن سيئاته يجب أن يعاقب بعدل، فيتحمل علاجاً عادلاً، لأن العدل الجميل، ولكي يكون نافعاً يلقى هذا الجزاء العادل، حتى يتخلص من خطيئته ومن شرور نفسه. المجرم إذن أكثر شقاء من ضحيته، والمجرم غير المعاقب أشقى من الذي ينال عقاب جريمته.

انتهى بعد ذلك الى سؤال مهم وهو: ما الفائدة الحقة لفن الكلام في هذا الموضوع؟

يجيب سقراط على هذا السؤال: أن فن الكلام لا فائدة منه إذا استعملناه بصدد الدفاع عن أنفسنا ضد إتهامنا بالظلم إذا ارتكبنا ظلماً، أو بالدفاع عن آبائنا

وأصدقائنا وأبنائنا. أن قيمة البيان تكمن في أن نستعمله ضد أنفسنا أولاً، ثم لإتهام كل من يرتكب جريمة من الأخوان والأصدقاء، حين نضع الجريمة تحت الضوء الساطع، ولا يهم ماذا ستكون النتيجة، جزاء تلك الجريمة، فإذا كانت الخطيئة تستحق الضرب فلنتقدم إليه، أو القيد فلنضعه في أيدينا. ليس أمام الخطيب إلا هذه الغاية، حين يلقي الضوء على الخطيئة، فإذا كان هو مقترفها، ينال عقابه ويخلص نفسه من أفدح الشرور، وإذا كان غيره، حتى يخلصه من أو صابه، لأنه سيبقى إلى الأبد متسربلاً بشروه.

لاشك أن عجبنا سيزول من هذا الموقف الأخلاقي الصلب الذي يقفه الخطيب تجاه نفسه وتجاه أهله وأصدقائه، إذا ما علمنا أن المريض لا يهمه أن يتحمل الدواء المر والكي، في سبيل أن يستعيد صحته هو أو أهله وأقاربه. أن الفرق بين المريض والمجرم، هو أن المريض يعالج جسمه المريض، ويتحمل آلام الدواء والمباضع في سبيل أن يعيد الصحة إلى جسمه العليل، بينما المجرم والخاطئ ينال العقاب، ليعالج نفسه من الشرور.

إن حياة العدالة هي عندما يسيطر الإنسان على نفسه ويكون سيد أهوائه ورغباته، ويتحكم في ملاذها وشهواتها، فيكون هدفه الإعتدال في كل شيء، فيحيا حياة سعيدة لا تشوبها شائبة. على الرغم من أن السعادة عند السفسطائيين طريقها اللذة الحسية، غير أن سقراط يرى أن الخير المبني على العلم هو طريق السعادة، لأن اللذة تأتي عقب ألم، وربما يشعر المرء باللذة والألم في آن واحد، مثال ذلك عندما يكون جائعاً فيأكل أو ظمآناً فيشرب، فهو يتألم ثم يلتذ، وربما هو يأكل سمكاً له رائحة كريهة، فهو يلتذ ويتألم معاً، والرجل الشجاع لا يصيبه الهلع إذا أصابه مكروه، والرجل الحكيم يميز جيداً بين الأفضل والأسوأ، فيعتمد الخير عن طريق العقل.

مهما يكن من شيء، فالجدير بفن الكلام أن نستعمله في سبيل الخير الأعظم للمواطنين. الخطيب الذي يتملق الجماهير على اختلاف درجات علمها ومكانتها الاجتماعية، ويتلاعب بالألفاظ في سبيل إرضاء أهوائها، فهو بلا شك خطيب شرير. إن خطيباً من هذا النوع لن ينقل الشعب من حالة رديئة إلى حالة أفضل أبداً. يجب على الخطيب أن يستعمل البيان في جعل نفوس المواطنين أفضل، وعلى الخطيب أن يقول أفضل الأشياء وأصدقها، ولا يهمه بعد ذلك، إذا سرّ كلامه المستعمين أولاً يسرهم، لأن المهم أن يكون فاضلاً صادقاً مع نفسه ومع مواطنيه.

إن النفس المعتدلة والحكيمة طيبة، على أن النفس التي تحمل كيفية مضادة تكون رديئة فاجرة. ان الرجل الحكيم يسلك سلوكاً مناسباً تجاه الآخرين، مراعياً بذلك طريق العدالة، فيكون نظراً لذلك عادلاً. كذلك يكون الرجل الحكيم شجاعاً، لأن الرجل الحكيم لا يلاحق ما يجب عدم ملاحقته، ولا يفر مما يجب عدم الفرار منه، فهو إذن لا يلاحق ولا يتجنب، سواء الأشياء أو الأشخاص، او اللذات والآلام، إلا ما يجب ملاحقته أو تجنبه. الرجل الحكيم يعرف كيف يتحمل ما يأمره واجبه أن يتحمله، وذلك لأن الرجل الحكيم يعرف كيف يتحمل ما يأمره واجبه أن يتحمله، وذلك لأنه حكيم وشجاع، بينما الرجل الرديء يكون تعيساً، لأنه يحمل الشر، وهو عكس الرجل الحكيم. يجب إذن على كل شخص يريد أن ينال السعادة، أن يكون معتدلاً، وأن يهرب من الشراهة، وأن يعمل جهد إمكانه بألا يحتاج إلى العقاب.

لعل من الغريب أن نسمع أن أفلاطون الفنان العظيم، الذي وصلت إلينا من كتاباته ما يزيد على ست وثلاثين محاورة، تعتبر كل منها آية في الإسلوب الفني، لأنه كتبها بلغة الحوار الفلسفي، بحيث لم يستطع أن يجاريه في هذا النوع من الكتابة فيلسوف آخر، على مدى تاريخ الفلسفة الطويل، ولكن مع هذا فالفن عند أفلاطون

نتيجة كهوس وإنفعال لا يستقيم مع الفلسفة، التي تهدف إلى التأمل والحكمة والإتزان. الفنان عند أفلاطون يحاكي الطبيعة، والطبيعة بدورها محاكاة لعالم المثل، فالفن إذن هو محاكاة المحاكاة.

لقد عارض افلاطون مواطنيه الإثينيين الذين تأثروا بآراء السفسطائيين، لاسيما بروتاغوراس، الذي كان يرى أن الإنسان مقياس كل شيء، ونتيجة لهذا فأن المفاهيم عن الحق والفن الجمال ليست ثابتة، وليس لها مصدر إلهي، وأنما مصدرها نظرة الناس وإتفاقهم، بينما نجد افلاطون متأثراً بأستاذه سقراط، فيتجه إتجاهاً عقلياً، ويرى أن للفن غاية اخلاقية سامية، وهي الحث على الفضيلة والابتعاد عن الشرور، مع نزعة سقراط العقلية، إلا أن طبيعة أفلاطون الشاعرية الحساسة تنحو به نحو الإلهام والإتجاه الميتافيزيقي.

مع ذلك، فإذا نقد افلاطون الفن في محاوراته الأولى المبكرة، مثل جورجياس والدفاع وايون، إلا أنه بعد تطور فلسفته، بدأ يرى أن الفن الملهم كالفلسفة الملهمة بالحدس. إلا أنه مع هذا يريد من الفن أن يكون هدفه معبراً عن الجمال، وموجهاً إلى الخير وحاثاً على المثل الأخلاقية.

افلاطون، بعبارة أخرى، يرى أن الفن للأخلاق، وأن كل فن يحث على الفساد والقتل والإثارة للأحقاد، فهو فن لا يؤبه له، لأن غايته الرذيلة. أن فناً مثل هذا يجب محاربته، فن الخطابة مثلاً عند افلاطون فن خطير، لأنه يعتمد على التلاعب بالألفاظ وخداع المستمعين، حتى أنه انكر أن تكون الخطابة فناً من الفنون، وذلك في محاورة جورجياس اعتبر الخطابة نوعاً من التجريب، تعتمد على تلاعب الخطيب بعواطف المواطنين، وإخفاء الحقيقة، وإظهار ما يريده الخطيب، وحملهم على تصديقه.

افلاطون في محاورة فايدروس يعيد النظر في رأيه السابق، فيقول أن الخطابة يجب أن تعتمد على العقل، وألا يكون هدف الخطيب إقناع المواطنين وإلهامهم حسب أهوائه وبحسب ما يريد أن يصدقوه على ما يقول فقط، بل يجب أن يكون هدف الخطيب التعبير عن الحقيقة بصدق وأمانة، وأن يكون هدفه توجيه المواطنين إلى الخير.

إن الخطابة هي فن قيادة النفس وتوجيهها بفن الكلام، ولذا فعلى الخطيب أن يدرس طبيعة النفس، الإنسانية، ويرى أي نوع من الأقوال يؤثر فيها، فيستطيع الخطيب أن يرقى إلى هذا المستوى من المعرفة عن طريق دراسة الفلسفة، حين يكون كالطبيب الذي يستطيع أن يدرس الطب فيعرف أي نوع من العقاقير يؤثر في كل حالة من حالات الجسم.

افلاطون إذن يريد أن يستبدل بالخطابة القائمة على التجربة فقط، خطابة هدفها التربية والتعليم، ومؤسسة على العلم والمعرفة، كما لم يكن هدفه من فلسفته بعامة، النجاح في فرص الحياة، بل هدفه يتجه إلى تحقيق المجتمع المثالي الذي لا يتغير بتغير الظروف، بل يطبق العدل في كل مكان وزمان.

افلاطون في محاورة فايدروس يرى أن الإنسان الذي يعد نفسه لكي يكون خطيباً، عليه أن يعلم حقيقة العدالة، لأن معرفة الحقيقة ومعرفة الخير ومعرفة الجمال هي الأساس في مبدأ إقناع الجمهور، وليس لآراء الجمهور الظاهرية أهمية بقدر الحقيقة التي يسعى إليها، وإلى العدالة التي يرجو تحقيقها. أن الخطيب الجاهل بالخير والشر يمتدح الشر على أنه خير، ولاشك أن المدينة ستجني من بذرة هذا الخطيب حاصلاً كله شر.

يذهب افلاطون إلى أن الخطابة ليست فناً مالم تتضمن الحقيقة، لأن فن الكلام الذي يتعلق بالمهارات السياسية، ربما يظهر الأشياء نفسها أمام الجمهور، تارة خيرة وتارة أخرى شريرة، بينما الذي نريده من الخطيب الذي يفلسف ويدرك الحقيقة أن يستعمل فنه في إظهار الحقيقة، بينما الذي لا يعرف الحقيقة يكتفي بإتباع الظنون، فلا يصل إلا إلى فن مضحك، بل إلى فن لا ينطوي على أية قيمة على الإطلاق.

إن من يدرك الخطأ يدرك الصواب، وأن من لا يفقه هذا لا يفقه ذاك، فتختلط عليه الأمور، فتضيع الحقيقة ويضلل سامعيه بالألفاظ ليس غير. يجب على الخطيب أن يدرك أن الضرورة البلاغية تضطره إلى ترتيب عناصر الموضوع بعضها إلى جانب بعض، فكل حديث يجب أن يكون كجسم الكائن العضوي، له رأس ووسط وأقدام، أي كائن عضوي متكامل.

لكي يكون الشخص خطيباً مفوهاً، لابد أن تتوافر له شروط ضرورية لفن الخطابة، فبالإضافة إلى الإستعداد الطبيعي والمران الدائم، لابد من إضافة العلم بالأمور، وإذا نقص شرط من هذه الشروط، فسوف يكون خطيباً ناقصاً. كل الفنون ذات الشأن تستلزم الممارسة وإمعان الفكر ودراسة الفلسفة دراسة عميقة، للتوصل إلى الحقيقة. الخطيب الفيلسوف لا يسعى إلى مكاسب غايات هينة، بل غاية الخطابة عنده إدراك عالم المعقولات وتحقيق القيم الأخلاقية المثالية. مادامت الوظيفة الخلقية للخطابة هي طريقة قيادة النفس، فأن من يريد أن يكون خطيباً ناجحاً، فعليه أن يعرف طبيعة النفوس التي يخاطبها، فيختار لها الإسلوب المدجن أو الإسلوب المؤثر أو الإسلوب الثائر، ثم يعرف كيف يميز بين الحديث المناسب وغير المناسب، فأن الفن في هذه الحالة يصل إلى كماله، وإذا لم يصل إلى هذا فلا يكون فناً مطلقاً.

أما أرسطو فيرى أن الكوميديا تدور حول المضحك، وهو يرى أن المضحك جزء لا يتجزأ من القبيح، أن الأمر المضحك ينطوي على نقص يثير الضحك، كما ينطوي على قبح، لا يسبب ألماً ولا يجلب أذى. ارسطو يرى أن مواطن القصص الكوميدي الأول أثينا وانتشرت من هناك وتطورت، لكننا لا نعرف على وجه التحديد متى أدخلت الأقنعة والمقدمات على القصص الكوميدية، كما لا يعرف من الذي زاد عدد الممثلين.

تتفق الملحمة مع التراجيديا في كونهما تدوران حول موضوع جدي، لكن ثمة فارق جوهري بين التراجيديا والملحمة، وهو أن التراجيدي يتطور ضمن حدود زمنية، أما الملحمة فتجري تطورات أحداثها في زمان غير محدود. الملحمة تحتوي على كثير من أجزاء التراجيديا الداخلية، وهذا يعني أن الملحمة تدور حول موضوعات جدية، على الرغم أن ما يوجد في التراجيديا لا يتحقق كلياً في الملحمة، بالعظمة والجدية المأساوية في كل جميل محسن بلاغياً. التراجيديا تعتمد تأكيد فاعلية وانفعالات الشخص، ولا تعتمد على سرد القصص، وأنها تركن إلى استثاره الرحمة والخوف لكي تحدث تسامياً لمثل هذه الإنفعالات.

يذهب ارسطو في وصف الكلام الممتع اللازم للبناء التراجيدي، إلى أنه الكلام الذي يتصف بالوزن والإيقاع والغنائية، وأن التحسين البلاغي يتم بهذه العناصر وبالركون إلى الغنائية، كجانب متمم إلى الغناء للتلاوة الشعرية المعتادة، ولما كان الأداء التراجيدي عمله تمثيل يقوم بها أشخاص، فيجب أن يكون أعداد المنظر جزء لا يتجزأ من التراجيديا، يلي ذلك الغناء وتليه العبارة، وبهذا تتم أول ثلاثة أركان من البناء التراجيدي، وهي المنظر والغناء والعبارة الشعرية.

وكما كانت التراجيديا تمثيلاً لعكس أفعال او أعمال يقوم بها أناس، فيجب أن تكون لهم خصائص خلقية وفكرية، ويجب حينئذ أن يعتمد السرد التراجيدي على الفكر وعلى الأخلاق. العمل التراجيدي إذن قصة ننظم بها الأعمال، والأخلاق ما ننسب إلى الفاعلين من صفات، والفكر ما يدل به القائل على شيء أو يثبت به رأياً ويعين موقفاً، فيجب حينئذ للتراجيديا ستة أجزاء، يعين صفاتها المميزة، وهي:

1. القصة.
2. الأخلاق.
3. العبارة.
4. الفكر.
5. المنظر.
6. الغناء.

نستطيع القول أن الشعراء التراجيديين جميعاً قد استنفدوا هذه الأجزاء الستة، من حيث ان كل تمثيلية تتضمن مناظر أو منظراً واحداً بأقل تقدير، كما تتضمن خلقاً يتصف به المثلون، وقصة تسرد هذا الخلق، وعبارة توصل هذه القصة إلى الناظرين، وغناء يتم به التحسين والامتاع وقوة التأثير، وفكراً يعين به الكاتب التراجيدي موقفه ومواقف أبطال قصته. أكثر هذه الأجزاء أهمية وخطورة، هو نظم وصياغة الأعمال، وذلك لأن العمل التراجيدي ليس محاكاة للأشخاص، بل هو محاكاة للأعمال والحياة. السعادة والشقاء يكمنان في العمل في الفعل، وفي وضعيه دراماتيكية – ديناميكية، فالسعادة والشقاء يقعان تحت صنف الأعمال، وليست السعادة لكيفية من الكيفيات. وعليه فالتمثيل لا يجب أن يقصد محاكاة الأخلاق، لكنه يجب أن يطرح القضايا الأخلاقية من خلال محاكاة الأفعال – من خلال القيام بأفعال – من خلال

طرح القضية تراجيدياً، وهذه هي الغاية من البناء التراجيدي، فالفعل والقصة هما الغاية التي تصبو إليها التراجيديا، وبديهي أن الغاية أكثر أهمية من كل شيء.

إن محاكاة الأفعال شرط من شروط البناء التراجيدي، لكن محاكاة الأخلاق ليس بالشرط الضروري لهذا البناء، فهناك تراجيديات كثيرة لا تتناول الأخلاق. القصة إذن هي نظم الأفعال، وهي نواة التراجيديا، أو أنها الروح الذي يقوم عليه العمل التراجيدي، وتليها الأخلاق. التراجيديا إذن محاكاة لفعل أو أنها إذا حاكت الفاعلين، فأنها تحاكيها عن طريق محاكاة أفعالهم. أما الفكر فهو يعني: القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة، كأن يطرح الكاتب التراجيدي موضوعاً سياسياً، أو موضوعاً خطابياً، وهنا يأتي دور الخلق، فهو الذي يرجح الفعل الإرادي في الإختيار بين ما يقبل المرء عليه أو ينفر منه. أما العبارة، فتعني التعبير بواسطة الكلمات. أن قوة العبارة واحدة في الكلام المنظوم والكلام المنثور على السواء. والغناء هو من أعظم المحسنات الممتعة في العمل التراجيدي. أما المنظر، فهو أقل الأجزاء شأناً وأقلها نسباً بالشعر والبناء التراجيدي. أن تهيأة المناظر تخص صناعة المسرح أكثر مما تخص صناعة الشعر والبناء التراجيدي.

إننا بعد هذه التعاريف الخاطفة نستطيع أن ننتقل إلى كيفية بناء القصة التراجيدية من وجهة نظر اغريقية عامة، ومن وجهة نظر ارسطية على وجه الخصوص. يقرر ارسطو في تعريفه للتراجيديا، أنها محاكاة لإنجاز فعلي كامل تام، يتصف بالعظيم لكن الشيء قد يكون تاماً وليس عظيماً، وأن التام هو ماله بداية ونهاية. البدء هو مالا يكون بعد شيء آخر بالضرورة، أي ألا يكون مسبوقاً بغيره، أي أن يكون هو البداية، لكن شيئاً أو أشياء أخرى تكون وتحدث بعده حسب مقتضى طبيعة الآخر. النهاية هي ما تكون بعد شيء آخر حسب مقتضى طبيعة

السامر وأما بالضرورة وأما بحكم الأغلب، لكنها أي النهاية لا تكون متبوعة بشيء آخر. أما الوسط فهو ما يتبع آخر ويكون متبوعاً بآخر ايضاً يجب إذن الإبتداء القصصي المحكم من أي موضع كما اتفق، كما لا يجب أن ننهي عند أي موضع كما اتفق، بل يجب أن يكون له بداية ووسط ونهاية، ويجب أن تكون هذه الأشياء مبتدئة ومتوسطة ومنتهية، وفق قواعد جمالية. ولما كان الشيء الجميل حياً أو غير حي، لا يعتمد في جماله على ترتيب أجزائه فقط، بل يجب أن يكون له مقدار عظيم، وألا يكون هذا العظيم معتبطاً كيفما اتفق، بل يجب أن يكون ضمن حدود اعتبارات جمالية، وذلك لأن الجمالي يقوم في عنصرين هما: العظم والترتيب. مثال ذلك، لا يمكن أن يكون الحيوان الشديد الصغر جميلاً، كما لا يمكن أن يكون الحيوان الكبير، مثل الفيل، جميلاً. فكما أن للعظم شأناً جمالياً في الموضوعات، حية وغير حية، وأن من شروط جماليته أن يقع تحت النظر مجتمعاً، فيسهل النظر إليه. كذلك للعظم شأن جمالي في القصة، ويتمثل هذا العظم في طولها أو قصرها، وأن يكون هذا الطول مما يسهل حفظه في التذكر. سؤال يسأل نفسه في هذا المجال: ما هو الحد المناسب لطول القصة؟ الجواب هو: أن المقدار الملائم لأن يحدث فيه التغير من الشقاء إلى السعادة، أو من السعادة إلى الشقاء، في حوادث متسلسلة حسب مقتضى الأمكان والضرورة.

القصة لا يمكن أن تكون واحدة، كما قديتبادر إلى الذهن، بمحض أنها تدور حول شخص واحد، وذلك لأن الشخص الواحد قد تقع له أمور كثيرة بلا نهاية، ولا يكون منها شيء واحد، بالإضافة إلى ذلك، قد تكون لشخص واحد أفعال كثيرة، لا تكون فعلاً واحداً بحال. من هنا يرى ارسطو، ان الشعراء الذين نظموا قصة هيرقلس أو قصة ثيسيوس وأمثالهما من المنظومات قد أخطأوا، إذ ظنوا أنه مادام هيرقلس واحداً، فليزم أن تكون قصة هرقلس واحدة. هوميروس حين نظم الأوذيسا جنب نفسه الوقوع في هذا الخطأ النقدي، لأنه لم ينظم كل ما وقع لأوذيسيوس، كأصابته

بجرح في الباناسوس، أو إدّعائه الجنون عند احتشاد الجمع، فأن أحدى هاتين الحادثتين لا تتبع الأخرى بالضرورة، أو بمقتضى الرجحان. هوميروس نظم الأوذيسا على فعل واحد، وكذلك صنع بالإلياذة. وهكذا يجب أن يكون بناء القصة معالجة لموصوع الواحد، ومعالجته تكون من خلال تصور كامل للعمل الواحد التام، وأن تنظم اجزاء الأفعال بحيث إذا تغير جزء ما أو نزع لا نفرط الكل واضطرب بسبب ذلك، وأن الشيء الذي لا يظهر لوجوده أو عدمه أثر لا يمكنه أن يكون جزء لكل.

يجب أن نميز بين عمل الشاعر وعمل غيره، فالشاعر أولاً وقبل كل شيء، ليس راوية يروي ما وقع، بل هو يروي ما يجوز وقوعه ومما هو ممكن، حسب مقتضى الرجحان والضرورة. الشاعر يختلف عن المؤرخ مثلاً، بما أن يروي نثراً وذاك يروي شعراً، وإلا فقد نصوغ كل أقوال هيرودوتس شعراً، لكنها تظل تاريخية، سواء وزنت أو لم توزن. الشعر يختلف عن التاريخ حينئذ، بأن هذا (التاريخ) يروي ما وقع فعلاً، وذاك (الشعر) يروي ما يجوز وقوعه.

لهذا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة، وأسمى مرتبة من التاريخ. الشعر إنشاء والتاريخ وصف وتقرير مطابق لواقع ما وقع. الشعر أقرب إلى تقرير الكليات، بينما التاريخ يهتم بالجزيئات. الكل هو ما يتفق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله في حال ما على مقتضى الرجحان أو الضرورة، وذلك ما يقصده الشعر حين يضع الأسماء للأشخاص، أما الجزئي فهو مثلاً ما فعله شخص واحد أو ما حل به. أن الشاعر بعد أن ينظم القصة على ما يقتضيه الرجحان، يضع لها الأسماء المناسبة، أما في التراجيديات، فأن الشعراء يتمسكون بالأسماء الواقعة، وبسبب أن الممكن هو مقنع، وما لم يقنع فلسنا نصدق أنه ممكن. أن ما وقع فهو ممكن، فأنه لو لم يكن ممكناً لما وقع، غير أن بعض التراجيديات تحتوي على أسم أو اسمين من الأسماء المعروفة، ثم تركن بعد هذا إلى أسماء موضوعية. من التراجيديات ما لا يحتوي على اسم من

الأسماء المعروفة، ومثال ذلك تراجيدية (امفيوس) لأجاثون، فالأحداث فيها مخترعة متخيلة، وكذلك الأسماء، وهذا ما لا ينقص من روعتها.

الشاعر أو المؤلف، ينبغي أولاً بأن يكون صانع قصص قبل أن يكون صانع أوزان، وذلك لأنه يكون شاعراً بسبب ما يحدث من المحاكاة، وأنه ينبغي أن يحاكي الأفعال، أما إذا اتفق وصنع الشاعر شعراً في أمر من الأمور التي وقعت فأن ذلك لا يؤثر في كونه شاعراً، إذ لا شيء يمنع أن بعض الأمور التي وقعت قد جاء متفقاً مع قانون الرجحان وقانون الإمكان. وعلى هذا الاعتبار يكون هو صانعها.

الخطابة والمنطق عند ارسطو متكاملان، وكلاهما وجد من أجل هدف واحد، ويشتركان في غرض واحد، ولذا توجب معرفتهما معاً، فليس أحدهما منفصلاً عن الآخر. أن الكلام يتوخى الإقناع والاستدراج، او أنه يتوخى التعبير عن موقف، بدافع من حاجة، وإلا لماذا نتكلم؟ الخطابة إذن قوة تتكلف الإقناع في كل أمر من الأمور. لابد أن تتوفر ثلاثة عناصر للكلام: القائل، والمقول فيه، والذي إليه يكون القول. الغاية من كل كلام هو السامع، فلابد إذن من وجود السامع، وإلا لمن يقال الكلام؟ السامع فرد أو مجمع معين، أو جمهور عام. يجب أن يشير الكلام إلى النافعات من الأفعال، لأن النافع يعد خيراً. أن الخير هو الذي يختار من أجل نفسه، والذي يختار غيره من أجله، والذي يتشوق إليه الكل من ذوي الحسن والفهم. أن الفهم (العقل) هو الذي يعطي العلم لكل واحد من الناس، وعلى حساب ما يعطيه الفهم لكل واحد من الناس، يكون الخير عنده.

وعلى هذا، فليس الصواب أن يمدح من ليس جديراً بالمدح، بل ينبغي أن نأخذ في المدح والذم معاً في الأمور، وكأنها هي هي بأيمانها تقول القائل، أن الرجل الشديد الحذر، حسن المشورة. المدح إذن منطق يصف عظم الفضيلة، وأن البراعة في مدح شخص يستحق المدح، هو أن نصف حسنات وشرف وفضائل محمود آخر، ليرى هذا

الشخص المقايسة واضحة أمامه، فيجتهد في طريق الفضيلة ايضاً. أن الإنسان يسيء ويجور، عندما يطن أنه لن ينكشف أمره، إو إذا تصور أنه لن يعاقب وكذلك عندما لا يخاف العقاب.

إن فن الكلام كصناعة، يجب أن يعتمد على ثلاثة أعمدة: أولاً فكرة الشيء الذي يراد قوله، وثانياً اختيار الألفاظ التي تستعمل في الكلام، وثالثاً كيف ينبغي ان ينظم أو ينسق أجزاء القول. كذلك القول أو اللفظ يجب أن يعتمد على ثلاث ركائز: العظم و التوفيق والنبرة، أي عظم الصوت وقوته، وكذلك انسجامه كوحدة متناسقة، والنبرة أي إيقاع العبارات في أذن السامع.

إن الجمال المقال يكون بالتغيير لأن الرتابة تجلب السأم عند السامعين، ولكن المتغيرات ينبغي أن تؤخذ من الجانب الحسن: أما في الصوت، وأما في القوة، وأما في المنظر أو في شيء من الإحساس. إذا وصفنا فتاة وقلنا أنها وردية الأصابع، فسيكون التعبير قبيحاً، وإذا قلنا أنها حمر الأصابع، وسيكون أقبح إذا قلنا قرمزية الأصابع. كذلك في الموضوعات إذ من القبيح أن نصف الشاب بأنه قاتل أمه لأنه ثأر لأبيه، إذ الأفضل أن نقول: أنه انتقم لأبيه. كذلك من فتور الإسلوب أن نستعمل الأسماء المركبة، كأن نعرف الأرض: بأنها ذات الذرى العالية والسهول المتشعبة، أو السماء بأنها ذات الأوجه المتعددة. كذلك أن نتجنب الأوصاف المطولة في تعريف الشيء، حمل الإشارة بإيجاز يغني عن الأطناب، الذي في غير محله. كذلك المثال مهم جداً ونافع في الكلام، فلا يأس أن نصف الشجاع الخفيف الحركة بأنه يثب وثبة الأسد. مع ذلك لا ينبغي الإقلال من ضرب الأمثلة حتى لا يلحق البرود في الإسلوب.

الكلام يكون جميلاً، إذا تناسب الإسلوب مع الموضوع، وهذا الشيء أخلاقي يعالج بإعتدال. نعني بالإعتدال هنا ألا يرتفع إلى قول العظائم بالتكذيب، ولا ينحط بالتوقي، بل بقول الشيء على ما هو عليه. إذا كانت القضية تلحق العار، فعلى

المتكلم أن يغضب، وإذا أراد أن يشنع أحداً، فعليه بالتوقي والحذر في اختيار الكلمات، وإذا أراد أن يمدح، فعليه أن يستدرج استدراجاً. في الوقت نفسه، عليه أن يختار الألفاظ والكلمات المقنعة، وعليه ان يلزم الأخلاق في تسيير السامع، لأن السامع يشارك المتكلم، وربما ينقاد إليه. على المتكلم إذن أن يمتلك السامع بعباراته، وفي الوقت نفسه، يسيطر عليه، بعلو همته وحذق غايته.

لعل الخطاب المثالي، هو الخطاب الدوري، وهو الذي يكون معتدل الطول، ويعالج من بدئه إلى آخره مشكلة واحدة، فأوله يشابه آخره، وآخره مرتبط بأوله. مثل هذا الخطاب، إضافة إلى جماله، يكون سهل الحفظ، يسير التعليم، ويكون لذيذاً، لأن السامع يستوعبه متكاملاً، وعكسه الخطاب الذي يبتدئ ويتناهى إلى أشياء.

يجب الا ننسى، أن لكل نوع خطابي إسلوباً خاصاً يليق به. اسلوب الكتابة غيره في الخطابة، واسلوب الخطابة في الجماعات غيره في المحاكم. في المحاكم لا يحتاج المتكلم إلا لمعلومات يفضي بها بأمانة وحذق، بينما الخطيب في الجمهور، يحسن به أن يجيد فن الكلام. اسلوب الكتابة دقيق ويصيبه التكرار والإنفعالات، بينما الخطيب لا بأس عليه أن، يكرر الكلمات. أن الحديث والخطابة، يتضمن كل منهما ضربين من الكلام: احدهما يعبر عن الحقيقة والضرب الآخر يعبر عن الإنفعالات. نلاحظ أن الممثلين يسعون وراء الإنفعالات، وان الشعراء يبحثون عن الممثلين، الذين تتوافر فيهم هذه الملكة. أعود فأقول، ان كثيراً من الخطب تبدو عند القراءة هزيلة، وذلك أن مكان كلماتها الخطابة والمناقشات،وليس القراءة، لأن التكرار في القراءة ممل، بينما في الخطابة نراه جزلاً بليغاً مؤثراً كأحسن ما يكون عليه الكلام.

الفصل الثاني

تطور الدراما عند اليونان

تطور الدراما عند اليونان

إن الدافع الأساس وراء اهتمام ارسطو بموضوع الشعر والمسرح، هو تلك المكانة المميزة التي امتلكها هذان العنصران في الحياة الاجتماعية في اليونان. لقد كان الشعر والمسرح يحتلان مكانة شعبية وتأثيراً كبيراً في نفوس الناس، لذلك كانا يلعبان دوراً مهماً في حياة المجتمع. لم يكن الجمهور اليوناني مجرد مشاهد على الأعمال الفنية، بل انتقل إلى ميدان النقد، ففي حين كان فيه الجمهور يشاهد ما يعرض أمامه كان ينقده في الوقت ذاته، ولم يكن الشعر والمسرح محصورين ضمن نطاق معين، بل امتد تأثيرهما إلى أبعد من ذلك، عندما دخلا ميدان الحياة التربوية.

يقول نيتشه، إذا كان الأغريقي يلجأ إلى جو العرض المسرحي، جو السلام والعظمة والتأمل، هرباً من الحياة العامة المشتتة التي اعتادها، حياة السوق والشارع والحكمة، كان الاغريقي الذي يحضر لمشاهدة المأساة في أعياد ديونسيوس الكبرى، يحمل في نفسه شيئاً من المادة التي ولدت منها المأساة.

المسرح اليوناني في هيأته الاولى كان معبداً لإقامة الاحتفالات الدينية، أما جمهوره، فهم اولئك الذين يحضرون للعبادة. يكاد يكون هناك اتفاق عام، على أن المسرح ولد من خلال الطقوس الدينية والاجتماعية، تلك الطقوس التي نشأت عن رغبة في داخل الإنسان لمشاركة الإلهة في مشاعرها وقدرتها.أن مسرح المحاكاة يعود إلى عصور قديمة أقدم من المأساة، وقد يعود إلى عصور ما قبل التأريخ، حين ارتبط بنواحي فنية متعددة، كالرقص السحري، وبالشعائر المرتبطة بالحصول على الغذاء، والسحر المرتبط بعبادة الموتى أو المرتبط بالصيد.

لقد اتخذ المسرح اليوناني القديم شكلاً أشبه بنصف دائرة، يقع على جهة جبل أو تل، تكون مقاعده منحوتة على الصخور، على هيأة مدرجة، وينقسم إلى ثلاثة أقسام هي:

- الاودوتوريوم: لجلوس المشاهدين.
- الأوركسترا: للكورس.
- المذبح: للتمثيل.

لقد عالج كثير من الباحثين نشأة الدراما، ولكن جميع تلك الآراء لم تبلغ مبلغ العلم اليقين، فهي مجرد خطوات للوصول إلى الحقيقة. أن العمل الدرامي بما انه بعيد من الفردية، فلابد أن يكون قد نشأ نتيجة لوجود الحاجة الإنسانية الاجتماعية، فالإنسان استمر عهداً طويلاً من أجل الخروج من الذات واسباغ ما في ذاته على ذوات الآخرين، وأنه في الوقت نفسه، يستمد من ذوات الآخرين لذاته.

إن أقوى العبادات المرتبطة بالتمثيل، التي أثرت على التطور المسرحي، كانت عبادة ديونسيوس (إله الخصب والخمر). انتشرت هذه العبادة في مختلف المقاطعات اليونانية، واصبحت لهذه العبادة طقوس تتضمن عناصر تمثيلية، تحتوي هذه الطقوس على عواطف متضادة، يقدمها اتباع هذا الإله بصورة مصحوبة بإنفعالات شديدة، فأما فرح غامر أو حزن بالغ. أن أعياد ديونسيوس ساهمت بشكل واسع على نشأة المسرحية، لأن حياة هذا الإله امتلأت بالحوادث المختلفة المحزنة والمفرحة، أن حياته، كما يرى فيها اليونانيون صورة لبعث وزوال المخلوقات، فتمجيده يكون لإقامة احتفالات راقصة تحتوي على الرقص والغناء. أن حياة ديونسيوس كانت تصور الظواهر الطبيعية،التي تمثلت بزراعة الكروم، فأن شجرات العنب تذبل وتصغر في الشتاء، وتبعث الحيوية فيها من جديد في الربيع، وفي الصيف تنضج الأعناب، ثم

تجمع وتعصر. أن موسم الحصاد هو وقت المرح والسرور، اما وقت الذبول فهو وقت الحزن والألم.

إلى جانب عبادة ديونسيوس كانت هناك عبادة أخرى هي عبادة الأبطال، وتتمثل هذه العبادة بطقوس شاملة تحتوي على تمثيل. لعل من أشهر هذه العبادات، كانت عبادة (ادراشتون) وهو القائد الذي قاد حملة لتدمير طيبة، فأقيم هيكل لتمجيده. لقد كانوا يقدمون له الضحايا كل عام، وتتغنى الجوقات بالمغامرات والأخطار التي واجهت هذا البطل، وتتعرض إلى شيخوخته ووفاته، على شكل مناظر تمثيلية.

الديثرامب هو نوع من الشعر الغنائي، كان ينشد في مهرجانات ديونسيوس، بمصاحبة الناي، أما موضوعه فهو اسطورة الإله، حين يتعرض الشاعر لمولد هذا الإله وحياته، والأحطار التي واجهته. يقوم الشاعر بإلقاء أشعاره بمصاحبة بعض الأشخاص الذين يتم تلقينهم بعض الأبيات التي تعبر عن الحزن والأنين. عرفت هذه الجماعة فيما بعد بالجوقة.

أدخل الشاعر (آريون) على الأغاني تجديدات متنوعة، فلقد قام بتنظيم الجوقة فجعلها ثابتة، ولها مكان مخصص، بعد أن كانت تتمثل بحشد من الناس، فاستعمل المذبح الخاص بدنسيوس كمسرح لإنشاد الأغاني تلائم الجوقة، فاصبحت الطقوس أكثر تأثيراً في النفوس من حيث بث المشاعر القوية، التي تلائم طبيعة المأساة.

عرف الشعر الغنائي في بلاد اليونان منذ اقدم العصور، بل انه عرف قبل شعر الملاحم. أن الشعر الغنائي السابق لشعر الملاحم اقتصر على أناشيد دينية، بلغة يتغنى بها بالآلهة. تقوم كل فقرتين ببيت تقوم الجوقة بترديده مع المنشد. استمر الشعر

الغنائي على هذه الصورة، حتى ضعف شعر الملاحم ليبعث من جديد يشكل أكثر قوة، فاختص به شعراء، وذلك حوالي القرن السابع قبل الميلاد، حين تجددت مواضيعه وتنوعت وابتكرت أوزان جديدة، صاحبه ايضاً ازدهار الموسيقى: فأجريت فيه عدة تغييرات، وتعزى هذه التطورات إلى شاعرين هما: (اولمبوس) و(تريندروس)، حتى اصبح في أواخر القرن السابع قبل الميلاد فناً راقياً، وعرف من خلال نوعين: الأول يعبّر فيه الشاعر عن انفعالاته وعواطفه الشخصية، أما الثاني فيعبّر الشاعر بلسان غيره، عن أفكار الناس وعواطفهم، وينشد مثل هذا الشعر، في الأفراح والأعياد الدينية والقومية. من أقسام النوع الاول كانت: (الاليجوس) و(الايامبوس)، أما الثاني فأقسامه هي: (اليبان) و(الديثرامب) و(الاينكيون) و(الانكوميون) وأغاني الحب والزواج.

يعود الفضل إلى (آريون)، في تطور الدراما اليوانية، حين انتقلت من مرحلتها البدائية إلى مرحلة أكثر تقدماً، فاتخذت شكلاً فنياً، بعد أن كانت أناشيد تلقى في اعياد دنسيوس. لقد اسبغ عليها صفة الموضوعية المجردة من الميل الشخصي أولاً، ثم التحرر من القيود في اختيار المواضيع.

أما (ثيسبس) فيعود إليه الفضل في أنه حقق الهدف الأول، أي أنه أسبغ صفة الموضوعية في الجانب الدرامي، وله الفضل في إدخال ممثل إلى جانب الجوقة، يلعب دوره على المسرح. بعد (ثيسبس) يأتي (خوريلوس)، الذي أدخل تطورات جديدة في ميدان المسرح، حين أدخل القناع إلى جو العرض المسرحي، وبحسب متطلبات الدور. ثم يأتي (فرنيكيوس) ليدخل لأول مرة دور النساء على المسرح، بعد أن كان الرجال هم الذين يقومون بأدوار النساء.

إن عام 512 ق.م يعد نقطة مهمة في ميدان تطور العمل الدرامي اليوناني. لقد أصبح لكل مسرحية اسمها الخاص، فوصلتنا اسماء المسرحيات متعددة مثل مسرحية (الكستيس) و(الفينيقيات) و(بنات داناؤوس) وغيرها.

كان اليونانيون القدماء ينظرون إلى الشعر نظرة خاصة: بحيث أنهم كانوا ينظرون إليه من ناحية الوزن، بعيداً عما كان يحمله من فكر واحساس. كان الشعر الغنائي منطوماً وفق وزن معين، ليغنى بمصاحة الرقص في بعض الأحيان. الشعر الغنائي بعامة، كان يقوم على أساسين:

1. مقطوعة من الشعر تسمى (استروف).
2. الموسيقى يصاحبها الرقص في بعض الأحيان.

تطور الشعر الغنائي شيئاً فشيئاً، حتى ابتعد عن ارتباطاته الاسطورية، التي تتعلق بالطقوس الدينية، إلى حكايات مدروسة، بعد أن كانت كلمات مرتجلة تصاحب رقصة الديثرامب.

حوالي القرن الخامس قبل الميلاد، وبعد الحرب التي خاضتها بلاد اليونان مع الفرس في موقعتي ماراثون (490 ق.م) وسلاميس (480 ق.م)، وانتصار اليونان في المعركة ظهرت بوادر نهضة شاملة، ضمت مختلف الجوانب الحياتية. لقد تطور الادب المسرحي بشكل متميز، في فترة ما بعد الحرب، فازدهرت فنون أدبية متنوعة، وكان الادب الدرامي يحتل مركز الصدارة في جملة هذه الفنون. لقد ظهرت مسرحيات متنوعة سواء في الميدان التراجيدي أم الكوميدي، ولمعت أسماء متميزة في هذا الجانب، كان أبرزها: يوربيدس وسوفوكليس وايسخيلوس وارستوفانيس.

يرجع الفيلسوف برتراندرسل الفن الدرامي في أصوله إلى فنون الإلقاء، التي كانت ترتبط بالطقوس الدينية، والمأساة كانت قد بدأت من الأناشيد التي كانت تنشد في طقوس الاورفية. أن اللفظ ذاته يشير إلى معنى أغنية الماعز، والماعز كان عند اورفيوس رمزاً. أن كلمة (تياجوس TYAGOS) تدل على الماعز، وتكملتها (أودي ODE) تعني أنشودة.

تشتق كلمة (تراجيديا TRAGOADIA) من تراجوسTRAGOI، الكلمة الإغريقية، التي تعني الماعر، والتراجيديا تعني أغنية الماعز، هناك ثلاثة آراء بخصوص نشأة التراجيديا وعلاقتها بالماعز:

الاول: هو أن الجائزة المقدمة للشاعر في عيد ديونسيوس كانت الماعز.

الثاني: هو أن الضحية المقدمة بهذه المناسبة كانت الماعز.

الثالث: أن الكورس المنشد للأغاني في تلك الأعياد كان يتخفى بزي تيوس خرافية عرفت بالساتير.

كانت تقام في أثينا احتفالات مدتها خمسة أيام، تقام في نهاية شهر مارس من كل سنة. تبدأ هذه الاحتفالات برقصة من نوع الديترامب، تصاحبها أناشيد خاصة، وفي الأيام التالية تبدأ مسابقات تمثيلية، حيث يظهر فيها شاعر وممثل، ليقدم هذه التمثيليات، فتبدأ أولاً التمثيليات التراجيدية، تليها قطعة هزلية من نوع الساتير.

يقسم العمل التراجيدي إلى ثلاثة أقسام هي: البرولوج PROLOGOS أي المقدمة، والبارودوس PORODOS، وهي نشيد الكورس، والابيسوديون EPISODION، وهي القصة وتعني مجموعة أناشيد تلقى أمام الكورس.

تشكل الجوقة لغزاً لدى القارئ المعاصر، فليس لدينا شيء من هذا القبيل، فالجوقة الحديثة تحمل ذات الاسم وترقص وتغني، ولكن وظيفتها تختلف عن الجوقة في المأساة اليونانية. الجوقة اليونانية في القديم كانت أثراً من آثار الأيام التي سبقت مولد المأساة، وفي العهود الأخيرة اعطيت دوراً ثانوياً في المسرحية اليونانية، وشيئاً فشيئاً أمست في تضاؤل ولكن نفيها كان أمراً مستحيلاً، في مسرحيات المتصلة بالطقوس الدينية. أن دور الجوقة يختلف باختلاف المسرحيات، فأحياناً تأخذ دور البطولة، واحياناً أخرى أدواراً ثانوية، بل احياناً تأخذ دور الجمهور في تصرفاته، كالفزع مثلاً. أن الجوقة تعبير عن الحكمة الكامنة في داخل المشاهد، فهو ممثل عما يجول من ذكريات ومخاوف في باطن المشاهد.

تتألف الجوقة من مجموعة منشدين لا يعرف عددهم بالضبط، يقومون بتمثيل اشخاص من البشر، وفي الدراما الساتيرية اتخذوا شكل ساتير، أي إنسان له آذان خيول وذيل خيل، يرتدون ملابس فاضحة، ويقومون بتمثيل مواضيع من اساطير قديمة تبعث على السخرية.

يعتقد لوكاش، أن النمو التاريخي للعداوات الاجتماعية في الحياة ينتج التراجيديا، بوصفها النوع الأدبي للصراع المصور.

اهتم ارسطو بموضوع المأساة في كتابه (فن الشعر)، مبيناً موضوع محاكاتها ومهمتها وعلاقاتها واقسامها، مميزاً من خلال ذلك، المأساة عن باقي فنون الأدب، فهي من حيث المحاكاة تحاكي أفعال أفاضل الناس، أما مهمتها فهي التطهيربعد اثارة عاطفتي الشفقة والخوف. أما أقسامها، فمن حيث الكيف فأنها تقسم إلى العقدة والشخصية والفكرة والعبارة والنغم الموسيقي والترتيب المسرحي. أما من حيث علاقاتها، فهي ترتبط مع الملهاة في كونها محاكاة، ولكنها تختلف عنها في موضوع

محاكاتها، في الوقت الذي تختلف فيه المأساة عن الملهاة، من حيث محاكاتهما، ولكنها تشترك مع الملحمة في كونهما محاكاة أفعال أفاضل الناس. أن النقطة المهمة التي تؤخذ على ارسطو في موضوع المأساة هو أنه أسهب في الحديث عنها، لكنه يذكر شيئاً عن نشأتها، ويخص قوله في هذا الجانب، بأنها ترجع إلى مؤلفي الديثرامب.

وردت كلمتا التراجيديا والكوميديا عن أصل واحد، هو الدرامي. انهما إذن تجتمعان تحت مادة واحدة هي الدراما DRAMA، التي تترجم إلى العربية بمعنى الحدث أو الفعل، وأما في اللغات الأوربية بعامة فهي ACTION. أن الدراما هي الأدب المسرحي الذي يقابل الفن الغنائي والملحمة، ويدل لفظ دراما خاصة، على التمثيلية التي هي ليست مأساة صافية أو ملهاة قد اكتملت شروطها.

ولدت الملهاة كما ولدت المأساة عن عبادة ديونسيوس، فالمأساة ولدت بتضحية كبش، أما الملهاة فقد ولدت من احتفال يتعلق بالجنس. مصدرهما إذن ديني خاص بالعبادة، وعندما نشأت المأساة عن المراثي المختصة بعبادة ديونسيوس، باعتبار أنه إله الخمر والخصب. الملهاة إذن ترتبط بالصخب، كما يدل على ذلك اسمها، والذي معناه انشودة صاخبة.

إن مصدر الكوميديا أو الملهاة هو مصدر سيكولوجي، يعود إلى الأساطير والشعائر الدينية والطقوس المرتبطة بها، فهو علاج للنفس. أن تعريف الملهاة يعود إلى البدايات الكوميدية والكلاسيكية، وإلى المسرحيات الساتيرية أو ما يسمى التيسية، فهذه المسرحيات التيسية أو الساتيرية SATYRIC DRAMA، تكون هي الرائجة من بين المسرحيات المقدمة على المسرح اليوناني.، أنها عبارة عن محاكاة هازلة في معالجة المواضيع الاسطورية. أطلق عليها (تيسية) لأن أفراد الجوقة يلبسون جلد الماعز، محاولين تقمص شخصية التيس، باعتباره حيواناً مقدساً عند ديونسيوس. ان

المسرحيات من هذا النوع كان الممثلون يتبادلون فيها النكات البذيئة، والتي تدور حول موضوع الجنس.

الشعر الأيامبي عبارة عن شعر ذي وزن ثلاثي، أي ان كل تفعيله من تفاعيله تشمل على ثلاثة نوتات في العزف الموسيقي، وهذا النظام قائم اساساً على المقياس المعروف باسم يامب YAMBE، بالرغم من قبوله لبعض الأشعار الأخرى، يعود هذا النوع من الشعر بحسب معتقدات القدماء إلى الشعر المرتبط بديانة الآلهة (ديمتر). يذكر هوميروس أن خادمة الآلهة ديمتر تدعى (يامبي) كانت مهمتها ابعاد الحزن عن الآلهة بعد خطف ابنتها (بيرسيفوني) بواسطة الحكايات التي تقصها والتي تبعث على السرور وتثير الضحك، ثم ما لبثت أن أصبحت يامبي شريكة لسيدتها في الديانة نفسها. أن هذا الشعر (يامبيك) مرادف للهجاء والضحك، وكانت تصاحب هذا الشعر آلة تسمى يامبيكي.

وعند هوراس تكون تفعيلة الأيامب تفعيلة مركبة من مقطع قصير يتلوه مقطع طويل، كقولك مفعول بالعربية. منشأها مجهول وعهد العالم بها يرجع إلى المقطوعات الصاخبة، التي كانت تنشد في أعياد ديونسيوس وديمتر، ثم اتصف شعر ارخيلوس بها.

يكاد اجماع الباحثين يتفق على أن الكوميديا نشأت من خلال الأعياد الدينية، مثل كروازيه في مؤلفه (تاريخ الأدب اليوناني) وكونان في كتابه (ارسطوفان والكوميديا الأتيكية). لقد بدأت الكوميديا اليونانية بشكل بدائي لا ترتبط بالعناصر المسرحية، إذ لم تكن تمتلك مناظر أو وحدة. ويذهب نقاد المدرسة الألمانية أمثال كريست وشميدت إلى القول بأن (البارابيز) PARABOISE هو أصل الكوميديا في اليونان، كما يرى الألمان أن أصل الكوميديا هي العاب شعبية ساخرة، تشبه إلى حد

بعيد ألعاب السيرك. أن المطلع على مؤلفات ارسطو في هذا الشأن، يجد أن هناك وجوداً للبارابيز.

تختلف مسرحية الملهاة الأغريقية في البناء عن المسرحية الحديثة، ولكنها تشترك مع المأساة الأغريقية في بعض الجوانب مثل الجوقة والأقنعة والنشيد والرقص وقيود المسرح، ولكنها تختلف عن المأساة في جوهرها وخطتها.

كانت المسرحيات اليونانية الكوميدية تبدأ بمشهد يصور ممثلين اثنين أو ثلاثة، تلخص الإطار العام، ثم تبدأ انشودة الاستهلال، التي تلقيها الجوقة المؤلفة من اربعة وعشرين رجلاً، تبدو تصرفاتهم ماجنة ومضحكة ويرتدون ملابس غريبة. بعد نشيد الاستهلال تنسحب الجوقة إلى الأوركسترا وتبقى في مكانها هذا حتى نهاية المسرحية. أما المشهد الثالث فكان يظهر ممثلان وهما في حالة جدل حول موضوع معين، وهو يشكل الموضوع الأساس في المسرحية، ثم ينسحب المثلان بعد أن يتغلب أحدهما لتتقدم الجوقة، لتلقي نشيداً ليس له اتصال وثيق بأجزاء المسرحية بل هو متنفس للكاتب يبث من خلاله ما يريد ثم يلي النشيد عدة مشاهد فيها تطور للحديث الذي دار بين المتحاورين في الجزء الثالث. أما آخر أجزاء الملهاة فهو نشيد أخير بعدها تنسحب الفرقة وتصاحبها عربدة صاخبة.

الكوميدي نوعان:

1. الكوميدي COMEDY، وهي المسرحية التي تخلو من التهييج، الذي يتخلل مسرحية (الفارس) ويكون هدفها ارفع من مسرحية الفارس.
2. الفارس FARCE.

إن الأجزاء التي تتكون منها الملهاة، هي نفس الأجزاء التي تتكون منها المأساة، ولكنها تختلف عنها في كونها سريعة التطور وتأخذ حرية اكثرفي مسألة التقيد بالقواعد، وغالباً ما كان المنظر الأخير فيها لاينتهي بنغمات مفرحة: كحفل زواج أو وليمة. اما عن موضوعها فهو قصة بسيطة تعليمية، او حدث فكاهي. ترد القصة أو الاقصوصة على لسان الحيوانات كالطيور أو الضفادع أو غير ذلك.

لعل أبرز ممثل للكوميديا هو ارستوفانيس، لا يعرف عن حياته الشيء الكثير. اشتهر بالنقد، سواء في ميدان السياسة أم الاجتماع أم التربية. تناول في اعماله الأدبية مختلف المواضيع، ومنها موضوع التربية، وساهم إلى حد بعيد في الرد على دعوى السفسطائيين. حصل على عدة جوائز في مهرجان المسرح، من أشهر مسرحياته: ضيوف هيراكليس، البابليون، بلوتوس، الفرسان، عيد النساء، السلام، الصفادع، الزنابير، الطيور، السحب.

مسرحية (السحب) مسرحية نقدية للاتجاهات الجديدة، وللسفسطائيين ذاتهم. الغريب في المسرحية أن ارستوفانيس يضع سقراط ممثلاً للسفسطة، فيها جمه بقسوة. لقد بيّن ارستوفانيس في هذه المسرحية، أن هدف السفسطائيين هو كسب المال، وهذا يدفعهم إلى بث تعاليم المسرحية، فيروي قصة قروي غني، يقع في أزمة مالية فتكثر عليه الديون، فيضطر للالتحاق بالسفسطائيين عله يتعلم عندهم كيفية نصرة الحجة الضعيفة أو غير العادلة، لأن الحجة عنهم قوية وضعيفة، ولكنه يفشل في التعليم لكبر سنه، فيضطر أن يلحق أبنه لعله يتلعم كيف ينقذه مما هو فيه. يذهب الأب إلى سقراط (على أساس أنه من السفسطائيين) طالباً منه أن يعلم ولده الحجتين القوية والضعيفة، والتي يدافع بها عن الظلم. بأنه سيعلمه كل ذلك، ويظهر ارستوفان الحجتين وهما متناقضتان. تنتصر الحجة الظالمة عن طريق اقناع الناس، وذلك عن طريق الخطابة، يتفوق الأبن تفوقاً ملموساً في هذا الميدان، مما يؤدي به إلى ضرب

والده، ليثبت أنه على حق، فيضطر الأب في نهاية المسرحية للذهاب إلى مكان تواجد السفسطائيين بمصاحبة الكورس ليشعل النار فيه.

أما ارسطو، فأن الملهاة عنده: (محاكاة الاراذل من الناس) ارتبطت بشعر (الايامب). أما تاريخها فهو ناقص ولا يعرف نشأتها. أن بدايات الكوميديا أو الملهاة لم يسجل تاريخها بدقة، لأنها مرت بعصور طويلة، ولم يكن الممثل الكوميدي معترفاً به. لقد مرت سنوات عدة، حتى اعترف بهذا الفن، عندما قدم الكورس للشعراء المتبارين، وكان أول مؤلف كوميدي في أثينا هو اقراطيس.

إن الفرق بين المأساة والملهاة في كون الأولى تصور الناس وهم في حالة أفضل مما هم عليه في الحياة، أما الملهاة فهي على العكس، تصور الناس وهم في حالة أسوأ مما هم عليه في الحياة، لأنها تأكيد على الجانب المضحك. السبب في ذلك، لأن العنصر الهزلي في الإنسان يعد نقصاً، وهنا يمزج ارسطو بين القيم الجمالية والأخلاقية، التي تمتد جذورها إلى كتاب الجمهورية لأفلاطون.

في الوقت الذي تختلف فيه المأساة عن الملهاة في موضع المحاكاة، فأنها تشترك مع الملحمة في موضوع محاكاتها، فهي محاكاة للأفاضل من الناس.

تشترك الملحمة ايضاً مع المأساة في كون جميع عناصرها موجودة في المأساة، والعكس ليس صحيحاً، وذلك لأن المأساة تحتوي على عناصر أكثر مما في الملحمة، وتتفق المأساة مع الملحمة في جميع الأجزاء سوى الموسيقى والمنظر المسرحي.

تختلف المأساة عن الملحمة في كون الملحمة تروي قصة، أما المأساة فانها نروي حدثاً، وتختلف عنها ايضاً كونها – أي الملحمة – تستعمل وزناً واحداً. أما الطول فأن

المأساة تستغرق دورة شمسية واحدة، أما الملحمة فأنها لا ترتبط بزمن معين، فهي بالتالي تسمح بإدخال حوادث كثيرة.

تمتاز المأساة بميزات خاصة بها تفرق عن مميزات الملحمة، فهي من الممكن أن تفهم دون الحاجة إلى المثلين والمناظر المسرحية، وتمثيلها أوفر حياة وموضوعاً، وهي ايضا أكثر تركيزاً، وغنية بالعناصر وأكثر وحدة، لأن فعلها يبدأ من البداية حتى النهاية على شكل متصل، أما الملحمة فأن فعلها مشتت، فهي تتفرع فيها الحوادث، فوحدتها أضعف من وحدة المأساة.

إن ارسطو يجري مقارنة بين المأساة والملحمة، يبين في النهاية أن المأساة أفضل من الملحمة. ان الملحمة عبارة عن شعر قصصي بطولي قومي، يحتوي على أحادث قد تكون خارقة للمعتاد. أن الملحمة كونها شعراً تكون أثراً من آثار الخيال القومي، الذي يستطيع أن يبعث عالماً متحركاً ولا يحد في تنوعه، لأن الملحمة في الغالب تكون تاريخاً خيالياً للماضي.

القصة الملحمية، كأي تناج أدبي آخر لابد أن تكون لها مقومات خاصة، لتكون كاملة البناء والتنظيم، ولكي تكون أكثر وحدة وتماسكاً، لابد أن تتوفر لها جملة مقومات أساسية، أولها وجود حادث مهم ورئيس،تتبعه باقي الأحداث الثانوية. ثانيها، لابد أن تحتوي على شخصية أساسية، تلعب الدور الرئيس في مجمل الأحداث، تعطي المتعة للمتذوق. وإضافة إلى وحدة العمل الفني ومتعته المتوفرة في الملحمة، لابد أن تكون للملحمة شروط أخرى. هناك شرط أساس لابد منه، من أجل تكامل العمل الفني، ذلك هو ترابط الأحداث وتماسكها، بحيث تكون مسلسلة، يتبع أحدها الاخرى، لتؤدي في النتيجة إلى الحل النهائي. أما من ناحية العرض، فأن مهمتها توضيح الموضوع في عدة كلمات، اما من حيث التغييرات فأنها أمر ضروري في أحداث الملحمة. أنه ليس من المعتاد، تسيير الاحداث وفق نسق واحد، لتأخذ

اتجاهاً واحداً، بل لابد أن تساير الحياة بتعارض أو تباطؤ أو سرعة الاحداث. اما العقدة فأمرها ايضاً ضروري ومهم، فبعد أن يحصل تعادل في الاحادث، يكون المتابع في حالة حيرة، فلا يعرف أين يمكن ان يكون الحدث الرئيس، وهنا تكمن أهمية العقدة.

لاشك ان هناك علاقة متينة بين الملحمة والتراجيديا. عندما تحدّث ارسطو عن هذه العلاقة من باب المصادفة، فالملحمة الهومرية والتراجيديا الكلاسيكية يرجعان بالأصول إلى عصور متباينة. ومهما يكن من تقارب بينهما في بعض المسائل، سواء في المضمون أم الشكل، إلا أنهما يختلفان في طرقهما الشكلية اختلافاً بيّناً، فالمسرحية الكلاسيكية نشأت عن الملحمة.

إن بحث ارسطو في ميدان الملحمة يمثل اهمية خاصة لنا في عصرنا الحالي، لأن الملحمة تمثل اهمية خاصة لنا في عصرنا الحالي، كما أن الملحمة تمثل النوع الأدبي الأقرب إلى القصة الحديثة. في أيام ارسطو لم يكن الفن القصصي النثري معروفاً، لأن الشعر كان هو المادة الأساسية في القصص، لكن آراء ارسطو كانت متجهة ناحية القصة في طبيعتها وسياقها، وأن آراءه في هذا الجانب كانت كبيرة ومتنوعة، لها علاقة بنقد القصة الحديثة.

الفصل الثالث

فن المسرحية والملحمة عند اليونان

الإغريقي يحب التناسق، وأن الكاتب يحب أن يكون عمله متناسقاً، بل أكثر من هذا، فهو يعتقد أن العالم بأسره، لابد أن يكون متناسقاً. هذا شيء طبيعي، إذ يتطلب العقل والكمال شكلاً متناسقاً في روائع أعمال الإنسان، والإنسان جزء من الطبيعة، وكل ذلك تكون الطبيعة متناسقة ايضاً، لأنها قائمة على العقل طبقاً للغرض. أن العلاقة بين المعنى والشكل المسرحي منطقية، بحيث أي تفسير ناب يمكن دحضه بطريقة مقنعة، فهو أن لم يعلل تفاصيل المسرحية يكون خاطئاً، لأن التعليل الصحيح يوضح كل شيء. أن الفنان الاغريقي عنده فكرة واضحة جداً لما سيقول، وعنده تحكم تام بالشكل المسرحي. أن غرام الاغريق بالتناسق والتماثل هو بمثل هذا الوضوح. وتتفرع عنه جملة تفريعات شائقة، فنحن نجد لديه اينما نظرنا تقديراً للانموذج الذي يحتذى، لاشك أن الاغريق القدماء أول من طور المأساة. لم يكن دورهم معتمداً على ابداع الصور المسرحية، حين وصلوا بهذه الصورة التي مستوى من الكمال، حتى أن المأساة الاغريقية ما زالت تعتبر، وبعد ما يقرب من 2500 سنة، مقياساً للجودة.

يرى البعض، مثل الفيلسوف نيتشه، ان المأساة الاغريقية كانت غناء موضوعياً، غناء يعبر عن الحالة النفسية عند بعض شخصيات الاسطورة المجسدة أمام اعيننا. كان على الكورس المكون من رجال تنكروا في أزياء الحيوانات والنباتات، الكورس الذي يغني غناءً حماسياً، أن يشرح الانفعالات، التي أدت به إلى حالة الهوس هذه. كان يوحي إلى المستمعين بطريقة مفهومة بموكب مأخوذ عن قصة صراع ديونسيوس وآلامه. ظهر – فيما بعد – الإله نفسه على خشبة المسرح لسببين. من ناحية، ليروي بنفسه المغامرات التي كان بطلاً لها، والتي أثارت هذا الإشفاق الشديد

عند حاشيته، ومن ناحية أخرى بدأ وكأنه الصورة الحية، أو تمثال الإله الحي، في الإثناء التي ردد فيها الكورس غناءه للمثل القديم.

من الصعوبة المتكررة، التي كان يواجهها الكاتب المسرحي، ضرورة وجود الجوقة الدائم، وهذا كان يخلق صعوبات، يكاد يستحيل اجتيازها بالنسبة لتغيير المكان أو الزمان. وهذا هو السبب الرئيس في توفر وحدة المكان في المآسي الاغريقية بشكل عام ومحاولة هذه المآسي توفير وحدة الزمان، غير ان وحدة الزمان كانت احياناً توفر بتجاهل مرور الوقت اللازم، كما تجاهل اسخيلوس في مسرحية (اغاممنون) الزمن الذي احتاجه الاغريق للرجوع إلى طروادة.

إن الرقصة البدائية لم تكن تخلق من المضمون أو الفكرة، التي هي جوهر الفعل يمكننا أن نميز ثلاثة انواع على الأقل من الرقص، يدور أولها حول علاقة الإنسان بالآلهة والارواح، التي أصلها في مظاهر الطبيعة المحيطة به، وهو ما يمكن أن نطلق عليه الرقص الديني. اما النوع الثاني فيتعلق باحتياجات الإنسان نفسه إلى الطعام، سواء أكان نباتاً أم حيواناً. النوع الثالث هو رقصات الحرب وفي جمنيع الاحوال، دائمأما توجد (الفكرة)، التي يحاول الإنسان التعبير عنها، وفي سبيل ذلك لجأ البعض الوسائل المساعدة، والتي كان أهمها القناع، الذي هو في حد ذاته تجسيد لفكرة أو الفعال او شخصية حلت في شخص مرتدي القناع، وهذا جوهر التمثيل.

الجوقة موجودة في المسرحية الموسيقية الحديثة، وتحمل الاسم نفسه وترقص، وتحاول أن تغني، إلا أنها تختلف في وظيفتها عن وظيفة الجوقة في المأساة الاغريقية كل الاختلاف. الجوقة الاغريقية هي أثر من آثار أيام سبقت ميلاد المأساة، وهي تشكل من عدة وجوه، خطأ بالتسلسل التاريخي في المسرحية، وقد أعطيت في العهد الأخير للمسرحية الإغريقية دوراً ثانوياً. كان في تضاؤل مستمر، ولكن طابع

المسرحيات المتصل بالطقوس الدينية جعل أمر إلغاء الجوقة شيئاً مستحيلاً، وقد استطاع كتاب المآسي أن يجعلوا من الجوقة أبلغ إدارة مسرحية. لقد كان دور أفراد الجوقة أحياناً مجرد شخصيات ثانوية تملأ المنظر. وتعبر عن أفكار الجمهور المتنوعة. الجوقة كانت أحياناً تأخذ، كمجموعة، دور البطولة كما في مسرحية (النساء الطرواديات) حيث يقوم أفراد الجوقة بدور النساء الطرواديات. وقد استخدمت الجوقة ايضاً لتؤكد مكانة شخصيات هامة، ففي مسرحية (انتيجوني) لسوفوكليس، تجد الجوقة من الحكام، من أهل طيبة، والذين ينكرون على انتجيوني أعمالها غير الشرعية. هم سبب عزلتها القاسية. وترتبط هذه الوظيفة ارتباطاً وثيقاً بوظيفة أخرى تؤديها الجوقة في غالب الأحيان، ألا وهي وظيفة الجمهور المثالي. أي أن الكاتب يجعل الجوقة تتجاوب مع الأحداث التي تحدث بها فوق المسرح، بالطريقة نفسها التي يتوقع أن يتجاوب معها الجمهور، وإن كان تجاوب الجوقة أو منح من تجاوب الجمهور بياناً. هذه الجوقة تعبر عن فزعها، عندما يريد الكاتب من جمهوره أن يستسلم ليأسه. تتم هذه الطريقة احياناً بطريقة مباشرة، بتعليقات على الفعل في المسرحية، ولكنها تأتي في أبلغ شكل متميز، وبطريقة غير مباشرة، كما هو الحال في النشيد النذير، الذي تنشده الجوقة بعد دخول الملك والملكة إلى القصر في مسرحية (هيبولت) بعد أن هرولت فيدرا خارجة من المسرح، لتقتل نفسها.

لاشك في أن إمكانية أحداث هذه التأثيرات الدقيقة، كانت تزداد كثيراً في المأساة الإغريقية، نتيجة لعلم الجمهور المسبق بالخطوط العريضة لعقدة المسرحية. لقد كان اهتمام الكاتب المسرحي منصباً على الفروق الدقيقة في التأثير المسرحي بدلاً من أن يصرف جهده في توضيح حركة العقل. أو في الإبقاء على وضع الشخصيات بعيدة عن الإضطراب. أما الطابع الموسيقي للمأساة الإغريقية، فليس غريباً عنا غرابة العنصر الديني، إذ أننا نجد شيئاً مشابهاً له في الأوبرا. لقد كان

الصوت الجميل، لا صوت الكلام وحده، بل صوت الغناء، من أهم مؤهلات الممثل الإغريقي. ولما كان أقصى عدد للمثلين في المأساة ثلاثة، فقد كان على كل ممثل منهم أن ينوع في نغماته وفي طبقة صوته، عندما يظهر في أدوار مختلفة في المسرحية نفسها، وقد كان الامر صعباً بشكل خاص، لأنه كان على الممثل إلا يقصر في تمثيله على أدوار الرجال، بل عليه أن يمثل أدوار النساء. وهذا يتطلب ذا مرونة فائقة ومدى عظيم، بحيث يستطيع أن يصل إلى آذان آلاف المتفرجين، الذين يجلسون في مسرح في العراء.

يتوسع أرسطو عند بحثه فن الشعر الملحمي، في بعض النقاط التي أتى عليها في بحثه للمأساة يسهب ارسطو في قضية الصدق الشعري وعلاقته بالصدق الحرفي، كما يتجلى في الوقائع التاريخية، ويبدو أنه هنا يتعمد في الرد على تهم افلاطون للشعراء، بأنهم كاذبون محاكون، ويبطل ما ذهب إليه، من أن مستعمل الشيء هو أكثر الناس معرفة به، ويليه في ذلك الصانع، ثم الشاعر، الذي يتحدث عنه، دون أن يكون قادراً على استعماله أو صنعه. يقول ارسطو أن الشاعر لا يضيره أن يخطئ في الحقائق، فهذه الأخطاء، مهما تكن، ليست جوهرية ولكنها أخطاء عرضية في الشعر، ولا تؤثر في الصدق الشعري لعمله. يميز ارسطو بوضوح من المعرفة العملية والصدق الحرفي من جهة، والإدارك الخيالي والصدق الشعري من ناحية أخرى. أنه بهذا يبني أن بحث افلاطون لهذه الناحية من القضية مختلط كل الاختلاط.

إن بحث ارسطو في الملحمة ذو أهمية خاصة، لأن الملحمة أقرب الأنواع الأذبية القديمة إلى القصة الحديثة. لقد كانت الملحمة طبعاً تكتب شعراً، ويبدو أن ارسطو يرى إنها يجب أن تكون كذلك، فالبحر السداسي أو البطولي – في نظره – هو أعمق الأوزان، وأضخمها فخامة، ولذا لم يحاول أحد أن ينظم قصة طويلة النهج

على وزن آخر غير البطولي، ذلك لأن الطبيعة نفسها، هي التي تهدي اختيار الوزن المناسب.

الملحمة إذن عبارة عن شعر قصصي، بطولي قومي، يحتوي على أحداث خارقة للمعتاد. الملحمة باعتبارها شعراً، تكون أثراً من آثار الخيال القوي، الذي يستطيع أن يبحث عالماً متحركاً ولا يجد في تنوعه. توصف الملحمة أنها قصصية وإذن فهي تقع أمام اعيننا سلسلة من الأحداث. أننا نجد فيها دون ريب، أوصافاً وخطباً وصوراً، ولكن كل ذلك يعتبر ثانوياً بالنسبة للقصة. أنها التاريخ الخيالي بالنسبة للماضي، التاريخ لعصر يكون الناس فيه أكثر اهتماماً بما يصوره الخيال الجميل منهم بما يخلقه الواقع الحقيقي.

الملحمة إذن هي موضع الاحتمال، وموضوع التار يخ هو الحقيقة. ارسطو يرى أنه بالإمكان أن توضع قصص التاريخ لهيرودوت في قالب منظوم، ولن يخل ذلك كونها تاريخاً، سواء مع النظم أو من دونه. لاشك أن ارسطو على جانب كبير من الحقيقة، في مثاله هذا، لأن الشاعر القصصي يتخذ أساساً لملحمته حادثة حقيقية، او قدر لها أن تكون حقيقية، وذلك مثل حرب طروادة، ولكن حول هذه الحادثة يحيك نسيجاً من الحوادث الممكنة الحصول، دون أن يشغل نفسه بحقيقة حصولها أم لا. الشاعر أما أن يتخيل كذلك أشخاصاً، وأما أن يعير أشخاصاً قد وجدت حقاً، احساسات وخطباً وأعمالاً من صنعه هو، تجد أن ذلك كله لابد وأن يكون متناسباً مع طبائع هؤلاء الأشخاص. الشاعر بعد ذلك يظهر اهتماماً بما صنع أو تخيل، ويحاول أن يثير عواطفنا وميولنا نحو هؤلاء الأشخاص. الملكتان الأساسيتان اللتان تكونان الشاعر إذن، هما ملكة الخيال وملكة الإحساس، أما العقل فيأتي بعد ذلك، كرقيب في ثوب الذوق، والحكمة لكي يمنعه من التردي في السفاسف وفي الاستمالة.

المؤرخ يجب عليه ألا يسجل غير الحوادث الثابتة. أشخاص المؤرخ لابد وأن يكون لهم وجود حقيقي، وهو مضطر لأن يدرك طبائعهم ويشرحها، دون أن يغير من ذلك شيئاً، وهو يروي خطبهم كما كانت من دون أن يغير منها شيئاً.

لم تكن القصة النثرية معروفة في ايام ارسطو، ولذا فهو يرى أن الشعر أداة ضرورية للقصص، المهم أن عنايته كانت موجهة في المقام الأول إلى طبيعة القصة وسياقها. لاشك أن هناك علاقات وثيقة توجد بين الملحمة الكبيرة والتراجيديا، وليس من المصادفة أن يكون ارسطو قد أشار إلى هذه الحقيقة فعلاً. الشيء الذي لابد من ذكره، أن الملحمة الهوميروسية والتراجيديا الكلاسيكية تعودان، في الأزمان الكلاسيكسة، إلى عصور مختلفة جداً، ومهما قد تكونان متقاربتين في بعض المسائل الجوهرية المؤثرة في المضمون والشكل، تختلف مع ذلك طرقهما الشكلية اختلافاً واضحاً، فالمسرحية الكلاسيكية تنشأ عن عالم الملحمة. أن القوة الدافعة للحركة في الملحمة الكلاسيكية ليس البطل الملحمة، بل قوة الضرورة المجسدة في الإلهة. عظمة البطل الملحمي تظهر فقط في مقاومته البطولية أو المستمرة والذكية لهذه القوى.

إن الملحمة ككل أثر أدبي، لابد أن يكون لها وحدة، وهذه الوحدة نتيجة لأمور: الأول أن تحتوي على حادث مهم تتبعه الأحادث الثانوية، كغضب أخيل في الإلياذة، الثاني أن تحتوي شخصية رئيسية مثل أخيل، تقود الحوادث وتكسب الشعر وحدة المتعة. يجب بعد ذلك أن ترتبط الأحداث بنا، اقتربنا قليلاً من الحل. مع ذلك، لما كان الطريق إلى نهاية الملحمة طويلاً، فمن الطبيعي أن تكون هناك وقفات للراحة على طوله، أو أن يكون السير في بعض الأحيان بطيئاً. فيما عدا هذين القانونين المشتركين في كل أنواع الإنتاج الأدبي، وهما الوحدة في الحدث، والمتعة في تتابع الأحداث، نقول فيما عدا هذين الأمرين، فأن الملحمة تمتاز ببنائها وهندستها. فهي

باعتبارها قص لحدث، لابد وأن يكون لها مظهر المأساة، من ناحية اشتمالها على العرض والتغيرات الفجائية، التي يتعرض لها البطل، وثم العقدة والحل.

ليس من المألوف أن يسير الحدث في الملحمة بشكل واحد وفي إتجاه واحد، إذ قد يطرأ على أبطال الملاحم من تغيرات فجائية، فالواجب يقضي بأن يكون صورة للحياة، التي تجري فيها الحوادث متعارضة أو متباطئة أو مسرعة، بواسطة ما يعترضها فجأة من حوادث أخرى، فالتغيرات إذن أمر ضروري. أما الحل، فهو اللحظة التي ينكشف فيها الموقف المعقد، ويقرّب فيها من هدفه، بطل الملحمة، وتحظى فيها بالحل، النظرية التي وضعها الشاعر.

تطرق ارسطو كما تطرق قبله افلاطون وفيثاغورس إلى مسألة التطهير، الذي يحدثه الفن الموسيقي، نتيجة سيطرته على انفعالات النفس. لقد استقى ارسطو بحثه في هذا الجانب من خلال ناحيته الدينية، فالموسيقى تحدث حالة أشبه بحالات الصوفي، ففي هذه الحالة تصيب بعض حالات غيبوبة مصاحبة للحماس الديني، ثم تتبعه بعد ذلك حالة هدوء وصفاء، وكأنهم وجدوا في هذه العملية نوعاً من التطهير، كان نتيجة الحماس الذي أثرته بعض الألحان عندهم. أن النفس هنا تثار لكي تهدأ في النهاية، وكأنها وجدته الدواء الشافي لها، أنها دعوة للبقاء والصفاء. لايقف أمر التطهير عند حالة الحماس الديني، هناك تطهير آخر يحدث بمساعدة عاطفتي الخوف والشفقة. هذه التغيرات الفجائية تقع بالضرورة ايضاً في النفوس التي اسلمت قيادها، تحت سحر الموسيقى، إلى الرحمة أو الفزع، أو إلى أي انفعال آخر. كل مستمع يتحرك تبعاً لتأثير هذه الأحاسيس كثرة أو قلة في نفسه، لكنهم جميعاً على التحقيق قد وجدوا نوعاً من التزكية، ويشعرون أنهم خفاف بفعل اللذة التي أحسوا بها.

افلاطون بالحقيقة سبق ارسطو بالقول أن المأساة تسبغ الفهم العاطفي للإنسان من خلال أثارتها لعاطفة الشفقة، ولكن هذه الإثارة المسرحية ليست في صالح الإنسان، بل ضده من حيث أنها تبعث التعلق النفسي، فتحجب دور العقل، وتبعد الإنسان عن الحقيقة والخير، أي أنها تفسد النفس بعامة. فلاطون أدرك قوة المأساة وتاثيرها السلبي في النفس، ذلك الذي يجعل الإنسان في حالة عدم توازن، فيؤدي بالتالي إلى عدم السيطرة على النفس في الحياة الواقعية، مستقبلاً، أما ارسطو استغل هذه المؤثرات الفنية في إحداث حالة ايجابية.

لاشك أن حالة التطهير التي يحدثها العمل المأساوي في نفوس جمهوره، حالة ايجابية، فهي تخدم جمهورها من حيث أنها تسكن الاندفاعات المختلفة للعواطف، فترفعها إلى درجة السمو. هذه الحالة كافية لطرد الشر في نفس الجمهور، وأحداث حالة من الهدوء النفسي، يكون نتيجة لذلك مقابلة أو مساواة بين الخير والجمال، ولكن لو نظرنا إليها من زاوية أخلاقية حقيقية، فهي ليست إلا حالة عابرة تدعو إلى تحرير نفسي موقت، فالإعجاب الإجمالي قصير الأمد، أما الشرور فأنها دائمة، وتحدث في كل لحظة. أن هذا التطهير بالمعنى الارسطي، تطهير موقت لا يحاول أن يقتلع الشرور من جذورها اقتلاعاً تاماً، فالحالة النبيلة التي ينقلها إلينا الجمال الفني موقت، وليس له أثر دائم. أن العملية التطهيرية التي تصيب المشاهد أو المستمع للفن المأساوي تشبه حالة العذاب التي يعانيها الفنان قبل أن يبدأ عمله الفني، يجب أن يتخلص من آلامه حال مسكه لقلمه أو فرشاته، ليبعد عنه ذلك الألم.

إن العلة الغائية للمأساة، هي تنقية الروح عن طريق تطهير الانفعالات ـ وهذا هو معنى الكلمة اليونانية (التطهير CATHARSIS). فعن طريق تجربة الانفعالين البديلين، انفعالي الرهبة والشفقة، تريح النفس عن ذاتها هذا الحمل. وعلى ذلك

فأن المأساة هدفاً علاجياً، وهذا المصطلح المستخدم مستمداً من الطب. أما الجانب الذي كانت فيه آراء ارسطو تتسم بالأصالة، فهو اقتراح العلاج عن طريق جرعة بسيطة من الداء ذاته، وهو نوع من التحصين العلاجي النفسي. وبالطبع لابد أن يسلم المرء، في هذا الوصف لغاية المأساة، بأن الرهبة والشفقة يتملكاننا جميعاً، وهو أمر صحيح على الأرجح.

لقد اخذ ارسطو في موضوع الفن المأساوي لعاطفتي الشفقة والخوف ذاتهما، على الرغم من اختلاف مصادر اثارتهما في احداث التطهير، الذي يرجوه من هذا العمل الفني، لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت، بل اللذة الخاصة بها. المأساة لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزين، تختلف وفقاً لإختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية وتثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات.

إن هذا الجزء الأخير من تعريف المأساة والمتمثل بناحية التطهير، كان وما زال مثار نقاش لكثير من الباحثين، أولئك الذي قدموا عدة تفسيرات متباينة لما كان يقصده ارسطو من التطهير. ذهب قسم من الباحثين إلى أن ارسطو أراد من كلمة تطهير، هو التحرير من عاطفتي الشفقة والخوف، باعتبار أن هاتين العاطفتين تسيطران على الإنسان وتستعبدانه. أما القسم الآخر من الباحثين، فقد ذهب إلى أن المقصود من كلمة التطهير بالمعنى الأرسطي، هو أن الشفقة والخوف ما هما إلا عبارة عن احاسيس، يستطيعان أن يحررا الإنسان. هذا الرأي الأخير هو الرأي المأخوذ به هذه الأيام، وفي أغلب الأحيان، من لدن بعض الباحثين، أوضح برترااندرسل ايضا بشأن هذه المسألة، عندما بيّن بأن الطريقة الأولى تمثل توعاً من تحصين النفس، وهي أشبه بالعلاج من حيث إعطاء جرعة قليلة من الداء ذاته، أما الطريقة الثانية فهي

مستمدة من الطب. هناك بعض الباحثين قد شككوا في مصطلح التطهير وتأثيره، بل حتى نقده، وبيان الخطأ فيه، فالاختلافات في تفسير ما كان يقصده أرسطو من التطهير كثيرة ومتباينة، والسبب في هذا يعود الى ارسطو ذاته، فهو لم يقدم شرحاً لهذا التعبير الغريب، إلا اللهم إذا فقد جزءاً من كتاب في الشعر. وهكذا ترك ارسطو المجال حراً للمفسرين.

لقد كان معبد دلفى مركز عبادة الإله أبولو، الذي يرمز لقوتي النور والعقل. تروي الاسطورة القديمة، أن أبولو قتل البيثون PYTHON، وهي الحية الاسطورية التي ترمز للظلام، وتخليداً لهذا العمل بنى الناس معبد الإله في دلفى، وفي هذا المعبد كان أبولو بحماية منجزات الروح اليونانية. وعلى نحو مواز لذلك، فأن عبادة أبولو تتضمن اتجاهاً اخلاقياً مرتبطاً بطقوس التطهير، الإله ذاته كان قد اضطر إلى أن يكفر عن الدنس الذي لحقه بعد انتصاره على الحية. يقول نيتشه: كان الإغريقي يلجأ إلى جو العرض المسرحي، نحو السلام والعظمة والتأمل، هرباً من الحياة العامة المشتتة، التي اعتادها، حياة السوق والشارع والمحكمة. الإغريقي الذي كان يحضر لمشاهدة المأساة في أعياد ديونسيوس، يحمل في نفسه شيئاً من المادة التي ولدت منها المأساة.

لكي نستشعر الشفقة. لابد لنا ايضاً أن نعتقد في خيرية بعض الناس على الأقل، لأننا ظننا أنه لا إنسان خير، فستعتقد أن كل إنسان يستحق الشقاء. بعبارة أخرى، نحن نستشعر الشفقة، كلما كنا في حال من يتذكر أن أمثال هذه المصائب قد حدثت لنا أو لذوينا، أو نتوقع أن تحدث في المستقبل. فلتكن الشفقة نوعاً من الألم الذي يثيره منظر الشر، القاتل أو الأليم، الذي يصيب من لا يستحقه. الشر الذي قد يتوقع المرء وقوعه له أو لواحد من أصدقائه، وحين يبدو وشيكاً، لأنه من البين أن من هو معرض للشعور بالشفقة، لابد أن يكون بحيث يظن أنه هو، او أحدأصدقائه

وذويه، معرض لمعاناة شر ما. ولهذا لا يقدر على الشعور بالشفقة من أصابهم الخراب التام، لأنهم يظنون أنه ليس في طاقتهم بعد، أن يتحملوا أي شيء، لأنهم استنفذوا كل الآلام، ولا أولئك الذين يحسبون أنفسهم في غاية السعادة، إذ هم بالأحرى وقحاء، ذلك لأنهم حسبوا أن كل الأشياء الحسنة صارت في حوزتهم، فمن الواضح أنه لا يمكن أن يصيبهم شر، وهذا من الأشياء الحسنة.

الناس يشفقون على من يشبهونهم في العمر والخلق والعادات والوضع الاجتماعي والأسرة، لأن أمثال هذه العلاقات كلها، تجعل الإنسان أكثر احتمالاً كي يظن أن شقاءهم يصيبه هو ايضاً. نستطيع هنا ايضاً أن نستنتج أن كل ما يخاف منه الناس إلى أنفسهم يثير شفقتهم إذا أصاب الآخرين. ولما كانت الآلام تدعو إلى الشفقة فيما تبدو قريبة، غير أن الماضية أو المستقبلية، – قبل عشرة آلاف سنة أو بعد عشرة آلاف سنة – أما أنها لا تثير أية شفقة على الإطلاق، أو تثير بدرجة قليلة، ذلك لأن الناس لا يذكرون الأولى ولا يتوقعون الثانية.

وعن هذا يلزم أن الذين يعينون على أحداث التأثير بالبوادر والصوت والملبس والفعل الدرامي بعامة، هم أدعى إلى إثارة الشفقة، لأنهم يجعلون البلاء، يظهر مثلاً حاضراً أمام العيون، بوصفه ماضياً أو مستقبلاً. أن المصائب التي حدثت من وقته قريب أو على وشك الحدوث، تثير شفقة أكثر، للسبب عينه. الشفقة ايضاً تثيرها العلامات والأفعال، مثل ملابس من تألموا، وأمثال هذه الأشياء، وكلمات من يتألمون الآن فعلاً. كما هو مشاهد في الموت. يثير الشفقة بخاصة، أن يظهر الناس غير هيابين في مثل هذه الأوقات الحرجة، لأن كل هذه الأمور – من حيث أنها تقع تحت أنظارنا مباشرة – تزيد الشعور بالشفقة، لأن التألم مائل أمام عيوننا. لهذا فأن ما يثير الشفقة أن يفصل المرء عن أصدقائه وذويه. كذلك إذا جاءت المصيبة من حيث

يحتسب المرء أنه يأتي الخير، وإذا حدث هذا مراراً، وإذا لم يأت الفرج إلا بعد أن يكون المرء قد تألم فعلاً، مثال ذلك أن الهدايا من الملك العظيم لم ترسل إلى ديوبتس إلا بعد أن كان هذا قد مات. نستشعر كذلك الشفقة على من لم ينالوا خيراً أبداً، أو من يعجزون عن التمتع به إذا نالهم. أن هذه الأمور وأشباهها، هي التي تثير الشفقة.

الفصل الرابع

مفهوم النفس عند فلاسفة اليونان

مفهوم النفس عند فلاسفة اليونان

لاشك أن الفلسفة قد درست النفس الإنسانية، واهتمت اهتماماً خاصاً بأمر وجودها وعلاقتها بالبدن وخلودها. إذا كان علم النفس قد انفرد كعلم مستقل بذاته، فأن الفلاسفة منذ العصور اليونانية الأولى قد درسوا النفس. الفلاسفة الطبيعيون يعرفون النفس ويشيرون إلى علاقتها بالجسم المادي. افلاطون يهتم بالنفس، حتى أنه يكتب عدة محاورات يعالج فيها جوانب النفس من حيث جوهرها واتصالها بالبدن وأثرها وخلودها. ارسطو يخصص كتاباً كاملاً لدراسة النفس، إضافة إلى إشاراته المتعددة، من خلال دراسته للقضايا الأخلاقية، في كتابه: الأخلاق النيقوماخية، افلوطين يخصص التساعية الرابعة لدراسة النفس.

إن الفلاسفة قبل سقراط إذن عالجوا مسألة النفس من خلال دراستهم للطبيعة. لقد ميّزوا فيما يختص بالنفس، أن المتنفس يختلف عن غير المتنفس بصفتين أساسيتين هما الحركة والإحساس. يرى ديمقريطس أن النفس نوع من النار والحرارة، فالأشكال أو الذرات التي يقول أنها لا متناهية، ويسمى ذات الشكل الكروي ناراً ونفساً. وهذه تشبه ما نسميه غبار الهواء، الذي يبدو في أشعة الشمس النافذة من خلال النوافذ، وتجتمع هذه البذور فتتكون عناصر الطبيعة. يقول ديمقريطس أن النفس هي المبدأ الحيوي وأنها جسمية بطبيعتها. النفس برأي ديمقريطس ورأي استاذه لوقيبوس من قبل، أنها علة حركة الجسم. لقد افترض ديمقريطس أن النفس موزعة على الجسم، وأن ذرات النفس وذرات الجسم، توضع في تجاور متبادل. أن النفس هي التي تحرك الجسم، وأنها قادرة على الحركة بسبب صغر أجزائها وأشكالها. النفس والحرارة برأي ديمقريطس شيء واحد. يقول ديمقريطس، حينما يتنفس مخلوق ما، ويدخل الهواء فيه، فأن هذه الذرات

تدخل ايضاً، وتوقف الحركة الضاغطة، تمنع النفس في الحيوانات من الخروج. وهذا يفسر لنا لماذا تعتمد الحياة والموت على الشهيق والزفير، وإذا لا يستطيع المخلوق أن يتنفس، فأن الموت يحدث، ذلك أن الموت هو رحيل الذرات من هذا الشكل عن الجسم.

الفيثاغوريون منهم من يقول أنِ النفس هي غبار الهواء، ومنهم من قال أنها هي التي تحرك هذا الغبار. انكساغوراس يؤكد أن النفس هي العلة المحركة. يقول انباذوقليس، أن النفس مركبة من جميع العناصر، وأن كل عنصر منها هو ايضاً نفس، فهو يقول: بالأرض نرى الأرض وبالماء نرى الماء، وبالأثير نعرف الأثير الإلهي، وبالنار نعرف النار، وبالحب ندرك الحب، وبالبغض الحزين الشديد ندرك البغض. يروى عن طاليس أنه ذهب إلى أن النفس قوة محركة، وأن لحجر المغناطيس نفساً، لأنه يجذب الحديد. ويجعل هرقليطس النفس مبدأ، لأنها عنده هي البخار (نار اثيرية) الذي تنشأ منه سائر الأشياء، ويضيف هر قليطس إلى أن هذا المبدأ، أبعد الأشياء عن الجسمية، وهي في جريان دائم، وذلك لأن الموجودات عند هرقليطس في حركة دائمة.

لعل افلاطون (427-347ق.م) أول فيلسوف يوناني اهتم بأمر النفس اهتماماً كبيراً، حتى أنه يكتب كتاباً كاملاً، ألا وهو كتاب فيدون، في خلود النفس. أما أراؤه الأخرى في النفس فمبثوثة في كتبه الأخرى. أن هذا لاشك بفضل تأثير أستاذه سقراط، الذي أولى الإنسان اهتماماً خاصاً بالدراسة، لأن الإنسان عند سقراط أولى بالدراسة من الطبيعة. أن الطبيعة قوانينها ثابته، فالنار تحرق في كل مكان وزمان، غير أن الإنسان وعاداته ونظرته للأشياء متغيرة من زمان لآخر ومن مكان لآخر.

النفس عند أفلاطون أساس الحياة، وهي مبدأ حركة الجسم، والموجهة له نحو غاية معينة. أن النفس متحدة بالجسد، وهي غير مرئية ولا يدركها إلا العقل. أنها اتحدت بالجسد بفعل قوانين حتمية بإرادة الآلهة. أنها تهبط إلى الجسد فتسجن فيه إلى حين، حيث تمارس التعليم والتذكر. لعل افلاطون أول من طرح فكرة إتحاد النفس بالجسد، على الرغم من أن الجسد عنصره مركب، لكون النفس بسيطة، ولذا فأن الطبيعة البشرية تكون مزدوجة.

إن النفس تمرض كما يمرض الجسد، ويرجع افلاطون سبب مرض النفس إلى اختلال العقل، وللإختلال ضربان أحدهما الجنون والآخر الجهل. كما ان اللذة المفرطة والألم المفرط يسببان أمراضاً للنفس، أو يمكن أن نعدهما من اخطر أمراض النفس، وذلك أن الإفراط يعكر وظائف الجسد فينعكس ذلك على العقل، فيغدو الإنسان عاجزاً عن التعقل وبعيداً عن المنطق وعن اعمال الروية. كما تمرض النفس الأهواء العنيفة، كالخوف والغضب وكل الأهواء الناجمة عنها. النفس إذن تعاني من الشرور عن طريق الجسم الذي يفرط في اللذات أو الآلام. الشرير يصير شريراً بسبب استعداد فاسد في جسمه وتربية من دون تهذيب، فيفرط في الملذات التي تقوده إلى الشرور.

لا ينسى افلاطون أن يعالج النفس المريضة، وذلك في العناية بالنفس والجسد معاً. أن الإعتدال أول سبب في العلاج يطرحه افلاطون، لأنه بالتوازن بين النفس والجسد يكون الإنسجام أن المساوئ تقع للمركب من جوهرين، وهو الكائن الحي. حين تكون النفس أقوى من الجسد، فهي تتولى أمره بجدة، وتهزه بجملته هزاً عنيفاً من الداخل، وتنصرف إلى المعارك الكلامية والخطابية في الندوات العامة، وفي المجالس الخاصة تلهبه بالخصومات والطموح وحب المنافسة، فتتعبه

وتجلب له الأمراض. أما إذا كان الجسد ضخماً مع ذهن هزيل، فتزيد رغبة الغذاء على رغبة الفهم والإدارك، وإذا يكون صاحبها طائشاً لا يقبل العلم. ومن هنا يصاب بأخطر الأدواء، إلا وهو داء الجهل.

إن الخلاص من أمراض النفس إذن، بأن يوازن الإنسان بين النفس والجسد، فلا يحرك المرء الروح دون الجسد، وأن لا يحرك الجسد دون الروح. بعبارة أخرى ، ينبغي أن يكونا متكافئين، وأن يرعاهما الشخص رعاية متوازنة. مثال ذلك أن العالم الذي يجهد عقله ينبغي في الوقت نفسه أن يوفي الجسد قسطه من الحركة، وأن يمارس الرياضة البدنية، كما ان من ينصرف إلى الرياضة الجسمانية أو كان عمله جسمانياً، أن يوفي النفس قسطها من الحركات، فيسمع الموسيقى ويطلع على ضرب من الحكمة. افلاطون إذن ينصح المرء الذي يريد أن يحتفظ بكامل صحته، أن يعتني بالجسد والنفس معاً. الغريب في الأمر، أن أفلاطون يذكر العلاج الطبي، لكنه لا ينصح به دائماً، ولاسيما في حالات الأمراض الطفيفة، فهو ينصح أولاً بالحماية وتدبير نظام المعيشة، والإستفادة من أوقات الفراغ في الراحة، وممارسة الرياضة البدنية وسماع الموسيقى.

وكما أن النفس مبدأ الحياة، فالنفس ايضاً عند افلاطون أساس فضيلة العدالة. ان النفس المريضة تسوس سياسة خرقاء، لكن النفس السليمة تقوم بواجبها على الوجه الأكمل. أن النفس العادلة تحيا حياة راضية، والرجل العادل يحيا حياة سعيدة. على العكس من ذلك، تحيا النفس المرضية والرجل غير العادل، فتكون النتيجة أن يعيش الرجل العادل عيشة هادئة سعيدة، والآخر يحيا حياة نكدة تعيسة.

قسّم افلاطون النفس إلى ثلاث قوى: القوة الناطقة والقوة الغضبية والقوة الشهوانية، وعلى أساس قوى النفس هذه، قسّم طبقات المدينة، فهناك طبقة الحكام وطبقة الحراس و طبقة الصناع. لقد أعطى أفلاطون لكل قوة من هذه القوى، فضيلة خاصة بها، ففضيلة النفس العاقلة: الحكمة، والقوة الغضبية: فضيلتها الشجاعة، والقوة الشهوانية فضيلتها: العفة. اضافة إلى هذه الفضائل الثلاث، لابد من فضيلة توازن بين هذه القوى، سماها افلاطون فضيلة: العدالة. الفضائل الأفلاطونية إذن أربع هي : الحكمة والشجاعة والعفة والعدالة.

لاشك أن الإنسان عن طريق المعرفة يتغلب على الجهل ويفكر بحكمة. أما الشجاعة، فهي التي تجعلنا ندافع عن أنفسنا وندفع الشر، فالشجاعة بالحقيقة هي نوع من التأمين على النفس. أما العفاف فهو نوع من إتزان النفس والسيطرة على الرغبات في امتلاك الشهوات واللذات. أننا دائماً نسمي الرجل العفيف سيد نفسه أو ضابطاً لرغبات نفسه. لاشك عندنا أن ضبط النفس، هو الذي يجعل العنصر الصالح في الإنسان يسيطر على الجانب الرديء. أما الرجل الشهواني، فهو الذي ينقاد لنفسه الشهوانية. أن فضيلة العدالة هي التي توازن بين قوى النفس، وأن الرجل السعيد من تسيطر قوته العاقلة على القوتين الأخريين. ن النفس الناطقة تستطيع ان تستعين بالقوة الغضبية على كبح جماح القوة الشهوانية وردها إلى العفاف. أن السعادة الكاملة هي في سيطرة العقل على الغضب والشهوة.

إن حالة الإنسان ليست متسقة في جميع الأحوال، لأن هناك عوامل متناقضة في النفس، وأن الإنسان في حالة حرب مع نفسه، وذلك لكثرة الآراء المتضادة في الوقت الواحد، وأن أنفسنا مملوءة بما لا يحصى من التناقضات في وقت واحد. وبناء على ذلك، فإذا كان في الإنسان جاذبان فيما يتعلق بسيء واحد، وفي وقت

واحد، فبالضرورة هو إنسان مزدوج. لاشك أن احد قسميه يطيع إرشاد القانون والقسم الآخر يميل إلى ما يرغب فيه، بغض النظر عن العرف والقانون. ان افلاطون هنا يضع العقل خير حكيم، وينصحنا بإتباع الطريقة الفضلى، التي يقرها العقل. ولا ينسى افلاطون بعد ذلك، أن يذكرنا أن من صفات الرجولة هي ضبط النفس، وأننا دون شك، نفخر بأننا إذا أصاب الحزن أحدنا، فأننا قادرون أن نتحمله برباطة جأش وهدوء.

أما في شأن الإنفعالات النفسية، فينصح افلاطون بالإعتدال والسيطرة على النفس، فمثلاً في ما يخص المزاح، يرى افلاطون ألا نسترسل بالمزاح الذي نخجل منه، ولكن لا بأس بالمزاح الذي نسربه. وكما الحال ايضاً في أمر الحب ولغضب، وكل الإنفعالات العقلية، إذ علينا في جميع الحالات أن يكون رائدنا الهدوء والاعتدال والسيطرة على زمام النفس.

إن النفس برأي افلاطون قادرة على التنبؤ والكشف عن رؤى المستقبل، كلما استطاعت أن تبتعد عن المحسوسات وثقل الجسم، فأن النفس عنده في منزلة وسطى بين عالم الحس وعالم العقل. أما هذا الإدراك وسر هذا الكشف، فأن افلاطون يسميه بالجنون السماوي أو الهوس العقلي. أي كما يتلقى الفنان مصادر الإلهام فيبدع في أعماله، فالفيلسوف ينفعل عندما يدرك الجمال المطلق، أو ما يسمسه افلاطون الجمال بالذات،وهو أقصى ما يستطيع أن يصل إليه الفيلسوف.

يذكر افلاطون ذلك ايضاً عندما يعالج أمر الحب، فأنه يرى أن الإنسان أول ما يتجه، ولاسيما في سنه المبكرة، فأنه يتجه إلى الجمال البدني، لكنه يكتشف بعد ذلك، أن هذا الجمال متغير، إذ سرعان ما يتبدل ويفنى، ثم يرى أن جمال النفوس أسمى من جمال الأجسام، فيتجه إلى محبة جمال النفس، ولا يأخذ جمال الأجسام من

تقديره إلا قليلاً. أنه بعد ذلك يكتشف، أن دوائر المعارف أوسع من دائرة النفس، فيتجه إلى جمال العقل وما يتبعه من حب الحكمة البليغة والخطبة الرائعة وبحر المعرفة الذي لا ينضب له معين. وبعد هذا يدرك، بسبب ما اكتسبه من حكمة ومعرفة، ان هناك معرفة موضوعها الجمال، أو ما يكون جميلاً بذاته أو الجمال بالذات. وهذا هو الحب الافلاطوني الذي لا يستطيع الوصول إليه إلا القلة من الناس. ان حب الأجسام الذي يقف عنده الأغلبية من الناس، فيقفون عند حد الطعام والشراب والإنجاب، وبعضهم يرقى إلى محبة النفس، لأنها أكثر جمالاً ودواماً من جمال الجسم، وبعضهم الآخر يسمو إلى محبة الحكمة. أما القلة فهي التي تصل إلى الحياة الحقيقية، التي يمكن أن يعيشها الإنسان، وهي أسمى من أية حياة أخرى يمكن أن يتصورها إنسان، أنها حياة تأمل الجمال بالذات.

إن النفس عند افلاطون خالدة لا تفنى بفناء الجسد. أن النفس قديمة، وهي متحركة بذاتها، ولاتتحرك بغيرها، غير أن الجسم حادث، ويتحرك بغيره، ولذا فأن الجسم فان والنفس خالدة. أن الجسم هو سجن للنفس، وأن الموت هو تحرير النفس من ثقل الجسم لتعود إلى عالمها عالم الخلود. أن الموت هو انفصال النفس عن الجسم، إذ ينفرد كل مهما عن الآخر. الجسم يتحلل إلى مواده الأولية، التي تركب منها، لكن النفس تصعد إلى عالم المثل. مع هذا، فأن افلاطون – على لسان سقراط – يحرم الانتحار. أنه يقول، إذا كنا نحن بني الإنسان قد سجنت نفوسنا في هيكل الجسم، فلا ينبغي أن نقتل أنفسنا، لأن من الخطأ أن نعتدي على شيء هو ملك الإلهة، بل علينا أن ننتظر حتى تأتي ساعة الموت، ونقابلها برباطة جأش وشجاعة.

لاشك أن أغلب الناس يجدون لذتهم وبغيتهم في مطالب الجسد، في المأكل والمشرب والملبس، أما الحكيم فلا يأبه بهذه المطالب، بل يسعى إلى ما تصبو إليه

النفس. أن من المعروف أن بعض الحقائق تصل إلى الناس بالحواس، كحاسة البصر وحاسة السمع، ولكن هذه أول مراحل المعرفة، فإذا ما أرادت النفس أن تصل إلى الحقيقة، فأن الجسد يخدعها، وقد يريها الأشياء على غير حقيقتها. ان النفس هي التي ترى حقيقة الشيء بوضوح، عندما لا يعتريها أي إضطراب، لا من حاسة السمع ولا من البصر، ولا من لذة أو ألم. أنها تصل إلى الحقيقة عندما تطرح الجسد جانباً وتتعزل بنفسها قدر المستطاع، وتقطع جهد المستطاع علاقتها بالجسد، وهذا الشيء هو ما تفعله نفس الفيلسوف. أن الفيلسوف وحده الذي يعرف أن مطالب الجسد هي مصدر الشرور، وأن الجسد هو الذي يدفعنا إلى تحصيل مطالبه حتى يصيّرنا عبيداً في خدمته.، أن الفضيلة الحقة تكون مصحوبة بالفكر، وأننا نصل إلى فضيلة الفكر عندما نفك من ارتباط النفس بالجسد، أو عندما نتخلص من مطالب الجسد، ونتخلص من طبيعته الفاسدة. أن افلاطون يسمي هذه العملية بالتطهير حتى ان الرجل الذي تشبع بالحكمة، ووصل الى مرحلة الحكمة، لا يفزعه الموت، بل يتلقاه بشجاعة، لأنه يدرك أن الموت هو انفصال النفس عند الجسد، وليس شراً، لأن النفس بعد انفصالها عن الجسد، تعيش حياة الفكر والفضيلة.

افلاطون يؤمن بخلود النفس، ويأتي بعدة براهين على ذلك:

البرهان الاول: فكرة الاضداد، إذ أن الاضداد تتولد من اضدادها. الكبير بالضرورة كان صغيراً، ولكن أليس حقاً أن الشيء يصير أصغر عندما تكون هناك حالة سابقة كان فيها أكبر، أي تولد حالة يكون فيها أصغر؟ كما أن الأضعف يولد من الأقوى، والعدل من الظلم. النوم يكون من اليقظة، كما تولد اليقظة من النوم، كما يتولد الليل من النهار والنهار من الليل. وهذا هو شأن الموت والحياة، فلولا الحياة لما كان الموت. ويصدق القول على الضد ايضاً، وهكذا النفوس فلا يمكن أن

يتحقق ميلاد نفوس غير موجودة، فأن ميلاد الاحياء أصله الموتى، طبقاً للمبدأ الكلي: من الأضداد يتولد ما هي أضدادها. وهكذا ينتهي افلاطون إلى أن النفس تخلد ويكون البعث بعد الموت، وأن النفوس الخيرة يكون مصيرها حسناً، أما النفوس الشريرة فتلقى أسوأ مصير.

البرهان الثاني: فكرة التذكر، وذلك أننا لكي نتذكر شيئاً يجب أن نكون قد عرفناه من قبل. المعرفة إذن إذا حدثت في ظروف معينة تكون تذكراً. أننا قد حصلنا على معرفة الشيء قبل الولادة، أننا إذن كنا نعرف قبل الولادة، أننا عندما ندرك شيئاً عن طريق البصر أو السمع. أن هذه الحاسة أو تلك تهيء لنا فرصة التفكير في شيء كنا نعرفه وقد نسيناه. ان هؤلاء الذين نقول عنهم بعد ولادتهم أنهم يتعلمون، أنهم بالحقيقة لا يفعلون شيئاً سوى أنهم يتذكرون أن التعليم إذن ما هو إلا تذكر، وأن النفس موجودة قبل أن تهبط إلى عالم الجسد.

البرهان الثالث: عندما يجمع بين الحجتين السابقتين، ولا سيما أن البرهانين السابقين يؤكدان على وجود النفس قبل امتزاجها بالجسد. أن كل ما يحيا يولد من الذي يموت، فوجود النفس إذن ضروري بعد الموت، من حيث يجب أن يكون لها كون جديد.

البرهان الرابع: البساطة، وذلك أن كل مركب ينحل إلى عناصره التي تركب منها. أن هذا يلائم الجسم، لكن النفس تشبه ما هو إلهي ومعقول وذو صورة واحدة، وما هو غير قابل للإنحلال، وهو هو دائماً بذاته. الإنحلال إذن يلائم الجسد، وأما النفس فعلى العكس يلائمها عدم الإنحلال المطلق، الجسد ينحل إلى عناصره ويرجع إلى التراب، أما النفس فترحل نحو ما يشبهها وترحل نحو ما هو غير منظور، نحو ما هو إلهي وخالد وحكيم، نحو ما كان حيث يحقق لها وصولها إليه السعادة، وحيث

تتخلص من الهذيان والحمق والمخاوف والملذات الوحشية، وكل الشرور الأخرى للحياة الإنسانية.

أما ارسطو (384-322ق.م) فأن النفس عنده مبدأ الحياة. يعرّف ارسطو النفس أنها كمال أول لجسم طبيعي ذي حياة بالقوة. الجسم إذن عند ارسطو ليس هو النفس، فالنفس جوهر أو صورة للجسم المادي. الجسم موجود والنفس صورته وكماله وفعله، فالجسم والنفس إذن برأي ارسطو ليسا شيئاً واحداً، فالجسم هيولي والنفس جوهر وصورة. النفس هي كمال على المعنى الذي يقال عليه البصر، وأما الجسم فهو ما هو بالقوة فقط، وكما أن العين تقال على الحدقة والبصر. كذلك الحيوان هو النفس والجسد معاً.

النفس إذن عند ارسطو غير مفارقة للجسم، فهي لا توجد بغير الجسم، وأنها ليست بجسم، بل شيء متعلق بالجسم. أما أن النفس هي أساس الحياة، وذلك أن المتنفس يختلف عن غير المتنفس بالحياة، فهناك من الكائنات الحية من يتغذى وينمو وهو النبات، ومن الكائنات من يتغذى وينمو ويحس وهو الحيوان، أما الإنسان فإضافة إلى الغذاء والنمو والإحساس فهو يتميز بقوة العقل والتفكير.

قوى النفس عند ارسطو إذن هي: القوة الغاذية والنزوعية والحساسة والمحركة والمفكرة. النبات ليس فيه إلا القوة الغاذية فقط، أما الحيوان فعنده قوة الحس وعنده ايضاً القوة النزوعية، لأن النزوع يشمل الشوق والغضب، وحيث يوجد الإحساس يوجد الألم واللذة، وما يسبب اللذة والألم. كما أن جميع الحيوانات عندها الإحساس بالغذاء، لأن اللمس حاسة التغذي، وأن الجوع والعطش من الشوق، فالجوع شوق لليابس والحار والعطش شوق للبارد والرطب، وأن قوة الحركة عند بعض الحيوان، أما الإنسان فعنده قوة العقل والتفكير.

وشرح ارسطو بعامة، ثلاث قوى للنفس: النفس النباتية، والنفس الحساسة، والنفس العاقلة.

النفس النباتية أو القوة الغاذية أو النامية: فهي عند ارسطو أول قوى النفس وأعمقها، وبها توجد الحياة لجميع الكائنات، ولها وظيفتان التوالد والتغذي، وتكون في النبات والحيوان، لأن هذا هو موضوع النزوع لجميع الكائنات. أن النفس علة ومبدأ للجسم الحي، وكل كائن حي يتغذى،و إذا تغذى شارك في الحياة. ان الغذاء نمو، وأنه يحفظ جوهر المتنفس الذي يستمر في الوجود مادام يتغذى، والكائن الذي يحرم من الغذاء لا يمكن أن يعيش. ان الذي يتغذى هو الجسم الذي فيه النفس. اما التوليد هنا، فيعني أن الغاية هي توليد كائن شبيه به، أو بعبارة أدق، ان النفس هي المولدة لكائن شبيه آخر.

النفس الحاسة: أن الإحساس ينشأ من الحركة والإنفعال. ان الإحساس يكون مرة بالقوة ومرة بالفعل. بالقوة عندما توجد في الكائن القوة على السمع أو البصر، فهو يسمع أو يبصر حتى لو كان نائماً، أما بالفعل فعندما يستعمل فعل الحواس، وتتحرك نحو الشيء المنفعل، كإحساس البصر عندما يدرك المرئيات.

والحواس على ثلاثة أنواع من الأشياء: نوعين يدركان بالذات ونوع بالعرض. من النوعين الاولين أحدهما هو المحسوس الخاص بكل حاسة، فالبصر حاسة اللون والسمع حاسة الصوت، والذوق حاسة الطعم. أما الثاني فهو الذي يعمها جميعاً، والتي تكون فيه المحسوسات مشتركة، مثل الحركة والسكون والعدد والشكل والمقدار. أما المحسوس بالعرض، فمثلاً إذا أدركنا الأبيض على أنه زيد أو عمرو، فنكون قد أدركنا الأخير بالعرض، وذلك لأن الموضوع المحسوس قد اتحد بالأبيض عرضاً.

القوة العاقلة: العقل عند ارسطو قوة كالحس، ولكنه ليس نوعاً من الحس، فالإحساس والعقل ليسا أثراً واحداً. وذلك لأن أحدهما يشترط فيه جميع الحيوانات. والآخر عدد صغير فقط، كما أن التفكير ليس مطابقاً للإحساس، لأن الإحساس بالمحسوسات الخاصة صادق دائماً، ويوجد عند جميع الحيوانات، على حين أن التفكير قد يكون خطأ كما يكون صواباً ولا يوجد إلا عند الكائنات التي لها عقل.

إن العقل إذن لا يمتزج بالجسم، فحين نجد أن قوة الحس لا توجد مستقلة عن البدن، على حين أن العقل مفارق له. كما يميز ارسطو بين العقل الفعال والعقل المنفعل، فهناك ما يصلح أن يكون هيولي لكل نوع، وهناك ما هو العلة أو الفاعل لأنه يحدثها جميعاً. أن الأمر فيهما كالنسبة بين الفن أو الفاعل إلى هيولاه، كذلك في النفس يجب أن نميز العقل الذي يشبه الهيولى، لأنه يصبح جميع المعقولات، ومن جهة اخرى العقل الذي يشبه العلة الفاعلة، لأنه يحدثها جميعاً، كأنه شبيه بالضوء ايضاً، يوجه ما يحيل الألوان بالقوة إلى ألوان بالفعل. أن هذا العقل المفارق اللامنفعل غير الممتزج، من حيث أنه بالجوهر فعل، لأن الفاعل دائماً أسمى من المنفعل، والمبدأ أسمى من الهيولى، وأننا من دون العقل الفعال لا نعقل.

أما مسألة النفس، فغير واضحة عند ارسطو. عندما يتكلم عن مبدأ الحركة في النفس، يقول: أما فيما يختص بالمبدأ المحرك، فيجب علينا أن نفحص من أمر النفس عما يفعل ذلك، أهو جزء واحد من النفس مفارق لها بالمقدار أم بالعقل، أم أنها النفس كلها؟ فإذا كان جزءاً مفارقاً، أيكون هو جزء خاصاً متميزاً؟ أم أنه أحد هذه الأجزاء الأخيرة؟

ويشير ارسطو بصراحة إلى الإتفاق مع بعض الفلاسفة، ويميز معهم الجزء العاقل والجزء الغضبي والجزء الشهواني من النفس. لاشك أنه يقصد بهذا التقسيم أستاذه افلاطون الذي ذكر ذلك، في كتبه الجمهورية وطيماوس وفايدروس. ولكن مع ذلك، فأن ارسطو يعود فيقول إذا ذهبنا مع بعض الفلاسفة الآخرين الذين يميزون بين الجزء العاقل وغير العاقل في النفس، إذ يظهر عند فحص المميزات التي تقوم عليها هذه الأقسام، أنه يوجد أجزاء أخرى يفترق بعضها عن بعض، فالجزء الغاذي الذي يختص بالنبات وسائر الحيوانات، والجزء الحساس، وهو الذي لا يسهل تصنيفه أهو عاقل أم غير عاقل؟ ثم الجزء المتخيل، وهو بماهيته تختلف عن جميع الأجزاء الاخرى، إلا أنه من العسير القول بمطابقته أو مفارقته لأي جزء، إذا افترضنا وجود أجزاء مفترقة في النفس.

أما افلوطين، الذي ولد حوالي عام 204 للميلاد، فعنده الوجود الحقيقي، هو وجود العالم المعقول، وأكمل ما في ذلك العالم هو العقل، غير أنه يشتمل ايضاً على النفوس، فأن كل نفس في عالمنا هذا أنما ترد منه. النفوس في ذلك العالم من دون أبدان، أما في عالمنا هذا فهي تحل في أبدان وتنتشر فيها. وفي ذلك العالم يوجد العقل كله دفعة واحدة، فلا تقسيم فيه ولا تجزئ، كما تجتمع كل النفوس في عالم واحد، دون أن تفصيل بينها أية مسافة مكانية. و كما يبقى العقل أبداً غير منقسم ولا متجزئ، تظل النفوس ايضاً في ذلك العالم غير منقسمة ولا متجزئة. ان من طبيعة النفوس أن تغدو منقسمة، وأن انقسامها إلى اجزاء أنما يكون في ابتعادها عن العالم المعقول وورودها إلى البدن.

النفس إذن عند افلوطين ليست جسماً، وأنها ليست كمالاً للبدن. أن افلوطين يضع النفس ضمن المعقولات. أنه يعدّها من الأمور الإلهية العجيبة، وطبيعتها تعلو

على الأشياء. فهي وأن لم تكن في ذاتها دون حجم، فأنها ترتبط بكل حجم. هي في ذاتها غير منقسمة، ولكنها تنقسم في الأبدان، لأن الأبدان لا تستطيع بما فطرت عليه من إنقسام أن تقبلها غير منقسمة، فانقسامها إذن صفة تأتي من الجسم لا من النفس ذاتها. وعلى ذلك، فأن النفس واحدة وكثيرة، أما الصور التي في الأجسام لا تعرف إلا الكثيرة، أما المبدأ الأعلى فلا يعرف إلا الوحدة.

أن نفس العالم مكانها دائماً في المجال الأعلى، لأنها لا تعرف هبوطاً إلى العالم الأسفل، ولا يمتلكها شوق إلى المحسوسات. أما نفوسنا، فلا تظل في تلك المنطقة دواماً، لأن لها نصيباً معلوماً من المادة التي تضاف إليها في عالمنا هذا، ولأنها ترعى جسماً يتطلب منها كل انتباه. أن النفوس إذن نشأت عن نفس واحدة، وتلك النفوس الكثيرة الناشئة عن نفس واحدة هي كالمبادئ العقلية، مفارقة وليست بمفارقة، والنفس التي تظل باقية هي التعبير الواحد عن الفعل.

تتميز النفس بأن لها في الوقت نفسه، فعلاً يقظاً مواجهاً إلى ذاتها، وفعلاً يمارس على الأشياء الخارجية، النفس إذن تحيى الأشياء التي لا تملك الحياة بذاتها، وتضفي عليها الحياة شبيهة بحياتها هي، وهي إذ تحيا في العقل، تهب الجسم مبدأ عاقلاً، هو صورة لما لديها من عقل. وكل ما تضفيه على الجسم صورة من حياتها. وأن النفس ليست في البدن وكأنها في إناء، كما أن النفس ليست في البدن وكأنها في مادة حاملة لها، وهي ليست في البدن كجزء من كل، كما أنها ليست في البدن ككل أجزائه. أن النفس لا ترى أما البدن فأننا نراه، وندرك حين نراه، يتحرك ويحس. أنه حي وعندئذ نقول أن له نفساً، والنتيجة الطبيعية لذلك هي أن نقول أن النفس توجد في البدن ذاته. كما أن من الجدير بالذكر هنا أن نشير إلى أن افلوطين يرى أن

الإنفعالات كاللذة والألم مثلاً، لا يجب أن تعزى إلى النفس وحدها، ولا إلى الجسم وحده، بل إلى المركب منهما.

يؤمن افلوطين بأن الجسم فان، لأنه مركب، وأنه يعتقد بخلود النفس، وذلك لأن الحياة للنفس أبداً. النفس جوهر يحيا بذاته، فالحياة لا تضاف إليها من الخارج، فهي موجود خالد يتحرك بذاته، وليس من طبيعته أن يكون له من الموت نصيب.

ولاباس أن أنهي رأي افلوطين في النفس، بهذه العبارة الفلسفية الجميلة، التي تعطينا رأي في أن النفس تنتمي إلى عالم العقل، بالرغم من أنها تهبط إلى الجسم. لنقرأ معاً افلوطين وهو يقول:

(كثيراً ما اتيقظ لذاتي، تاركاً جسمي جانباً. وإذا أغيب عن كل ما عداي، أرى في أعماق ذاتي جمالاً بلغ أقصى حدود البهاء، فيكون فعلي هو أعلى درجات الحياة، واتحد بالموجود الإلهي. وحين أصل إلى هذا الفعل أثبت عليه من فوق كل الموجودات العقلية. ولكني بعد مقامي هذا مع الموجود الإلهي، حين أعود من معاينة العقل إلى الفكر الواعي، أتساءل كيف يتم هذا الهبوط الحالي، وكيف أمكن أن ترد النفس إلى الأجسام مادامت طبيعتها كما بدت لي، وأن كانت في جسم).

الفصل الخامس

فلسفة الجمال عند افلاطون

فلسفة الجمال عند افلاطون

من المعروف ان افلاطون (ت 348 ق.م) سليل أسرة استقراطية أتجه للثقافة منذ نعومة أظفاره. لقد بدأ حياته الفكرية شاعراً، ويقال أنه قد مزق أشعاره بعد أن أتصل بسقراط وإتجه كلياً إلى الفلسفة. المهم هنا أن موهبة افلاطون الشعرية بقيت في أعماقه، مما جعله يكتب فيما بعد محاوراته بطريقة الحوار، حتى سميت محاورات افلاطون كتبها بأسلوب شاعري من دون أن يفرط بالحكمة والنظرية الفلسفية التي يروم معالجتها.

لاشك أن حياة افلاطون، وسفره أكثر من مرة خارج أثينا، وظروف حياته وإعدام أستاذه سقراط، جعلته يتمتع بموهبة جمالية، إلى جانب هدفه الأسمى من كتابة فلسفته، وهو إقامة العدل وتحقيق السعادة.

اهتم افلاطون بالجمال، وكتب عدة محاورات في فلسفة الجمال، على الرغم من أنه لم يعط الفن أهمية كبيرة من المحاورات التي خصصها لدراسة الفن، محاورة فايدروس، فضلاً عن عدة محاورات عالج فيها جوانب مهمة من الفن والجمال، مثل محاورات أيون والمأدبة والجمهورية وجورجياس وفيدون وغيرها.

اتبع افلاطون منهجه الفلسفي في الجدل الصاعد من المحسوس إلى المعقول إلى عالم المثل: أن الجمالي الحسي أول مراحل الجمال، وهو جمال محسوس زائل غير ثابت. الجمال الحسي يشترك فيه الناس جميعاً، إلا أن قلة من الناس يتوصلون إلى اكتشاف الجمال المعقول، أو الجمال بالذات.

إن الجمال بالذات يرقى إلى شمس العالم المعقول، وأن الفن الذي يقوم على أبرز النواحي الجمالية مصدره الإلهام. لاشك أن افلاطون مسبوق بفكرة ربة

الإلهام، لأن اليونانيين يرون أن زيوس كبير الآلهة القابع على حبل الألمب، كانت له تسع بنات، هن ربات الفنون، وكل ربة تختص بفن من الفنون مثل الشعر والخطابة.

من المحاورات المهمة التي يتناول فيها افلاطون شؤون الفن والجمال، محاورة الجمهورية، وهو الكتاب الأهم والأشمل في محاورات افلاطون. لعل أهم فنين تناولهما افلاطون في كتاب الجمهورية، هما الموسيقى والشعر. الموسيقى عند افلاطون تهذب الإنسان فينشأ مواطناً صالحاً شريفاً، ولهذا نصح بتعليم الموسيقى للأطفال، أما الشعر فأنه نظر إليه من وجهة نظر أخلاقية، إذ أن على الشاعر أن يكون اخلاقياً، فهو إذن يدعو أن يكون الفن للمجتمع. كما ان افلاطون يعالج في كتاب الجمهورية مسألة الحب، لكنه يتوسع في ذلك ويخصص لها كتاباً كاملاً هو محاورة المأدبة. أن الحب الأفلاطوني يرتقي من حب المحسوس إلى حب النفس ثم حب العقل بعد هذا يرتقي الحب الأفلاطوني إلى حب الذات العليا، وهو ما عرف بالحب الأفلاطوني. في محاورة (أيون) أو الشاعر، ينتقد فيها افلاطون الشاعر و الراوي معاً. الشاعر عند أفلاطون مقلد للطبيعة، اما الراوي فهو حافظ لشعر الشاعروناقل ليس غير. محاورة (منكسينوس) أو عن الخطابة، يناقش فيها افلاطون مسألة الخطابة: أنه بالحقيقة يجادل السوفسطائيين ويحاول أن يفحمهم، لأن الخطابة عند افلاطون ليست في التغلب على الخصوم، بل لتحقيق الفضيلة والوصول إلى الحقيقة. أفلاطون في الوقت نفسه يؤكد في محاورة (جورجياس) على ان هدف البيان ينبغي أن يكون تحقيق العدل ونصرة الحق، وعلى الخطيب أن يوجه الناس، كي يكونوا أخياراً عادلين.

أما محاورة (فايدروس) وهي المحاورة المخصصة لمناقشة الفن والجمال، فأن أفلاطون يدعو الفنان أن يكون أخلاقياً، وأنه يذكر دائماً أن الفنان مقلد يحاكي الطبيعة، وأن إلهام الفنان ما هو إلا نوع من الهوس والهذيان.

لقد كانت أكاديمية أفلاطون تحتفل بعيد ربات الفنون كل عام، ويقوم تلاميذ المدرسة في الأكاديمية بطقوس شبه دينية موجهة إلى الربات. لقد استمرت هذه الإحتفالات بربات الفنون في أكاديمية أفلاطون إلى عهد جستنيان في اواخر القرن الثالث الميلادي.

نلاحظ اهتمام افلاطون بالإسلوب الفني في الأدب، ففي محاورة فايدروس يقول واصفاً مجلس سقراط: فتحت اقدام سقراط حينما جلس يستمع إلى مقالة المتحدث في الفلسفة، كان يجري تحت قدميه جدول رقراق، وينبت عشب أخضر جميل، تهب عليه نسمة خفيفة من الهواء، فيتمايل معها في هدوء وصفاء، ويتغضن سطح الماء الرقراق، وهو ينساب كاللجين في جدوله، وشجرة وارفة الظلال تنحني بفروعها الداكنة الخضر على هذا الجدول لترشف منه رحيق الماء.

وهكذا يصور افلاطون جمال المكان وسحر الطبيعة في وصف هذا الموقع الذي اختاره لإنشاء الأكاديمية، حيث يحتفل طلابها بمظاهر الجمال في الطبيعة. أن أفلاطون أول من أرجع مصدر الفن إلى مثال العقل في الجمال. هذا يعني أن الفنان المبدع يستقي جماله من مثال الجمال بالذات، وتتحدد قيمته بمقدار تحقق المشاركة وشمولها وعمقها، بمعنى أن الفنان أنما يصدر فنه الجميل عن مصدر موضوعي معقول لا عن فردية ذات لون خاص. أن افلاطون بهذا يعد من طائفة الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين، أولئك الذين يرون أن الفن إنتاج موضوعي، وأن فاعلية الفنان المنتج للأثر الفني تأتي في الدرجة الثانية بعد الموضوع.

إن أساس الحكم الجمالي عند أفلاطون هو أن سمة الجمال التي تؤسس مفهوم الشيء الجميل وطبيعته، انما تستمد من مثال واحد في العالم المعقول، هو مثال االجمال بالذات، وهذا هو أساس الموضوعية عند أفلاطون. أن أتباعه هذه الموضوعية تتسم بالمثالية، لأن الجمال الحسي يصدر عن مثال أعلى في العالم المعقول يجاوز نطاق عالمنا المحسوس.

لابد أن أشير إلى أن افلاطون قد تعرض لتربية الأحداث في كتاب الجمهورية، وهو يشير إلى الفن ونظرية المحاكاة في الفن. أن افلاطون يوصي بطرد الشعراء من الجمهورية، أنه يرى أن الفن محاكاة للطبيعة وأن الطبيعة محاكاة لعالم المثل، فالفن محاكاة المحاكاة. افلاطون يرى عدم ضرورة جعل الفن موضوعاً في تربية الشباب، إضافة إلى أن الفنانين يصورون الرغبات الدنيئة واحط الغرائز ويحببونها إلى نفوس الناس.

افلاطون في الوقت نفسه، يرى أن حسن استخدام الفن يتيح لنا تحقيق الإنسجام بين العادة والنفس، وهو إنسجام ضروري في الحياة. يجب على الفنان أن يقدم للمجتمع أناشيد دينية، يذكر أفلاطون في كتاب القوانين، ان الأغاني والرقصات وسائل لتدعيم الجماعة الإنسانية والمحافظة على كيانها، ولاسيما إذا استخدمت الفنون إستخداماً حسناً.

إن افلاطون يربط الظاهرة الفنية بمثال الجمال بالذات على نسق ربطه بين المحسوس والمعقول. أن الفن على هذا النحو يساعد في عملية الصعود الروحي من المحسوس إلى المعقول. والمثل يكون أثره كاثر المرشد الروحي، الذي يأخذ بيد النفس ليطهرها من رذائل البدن ويوصلها إلى عالم المثل، عالم الخير والحق والجمال الحقيقي.

لقد استطاع افلاطون أن يقدم فناً متميزاً، لأنه متمكن لغوياً ويمتلك قدرة على الوصف وجزالة الإسلوب وعبقرية خلاقة. لقد امتازت عبقريته بكتابات ومحاورات وصفت بالجمال والروعة، وهناك كثير من الآراء التي وصفت الكتابات الأفلاطونية، باللهجة الطبيعية للحديث، وبالطراوة والرقة، ومحاراة طباع ونزعات الأشخاص، ومناسبة كل منهم لدوره في الكلام، هذا فضلاً عن الإسترخاء أثناء النقاش والتظاهر بترك الكلام والعودة إليه.

إن كتابات افلاطون كانت تتضمن كل الأمور الجمالية إلى جانب قوة النظرية الفلسفية. أن كتابات أفلاطون وصفت بإسلوبها السهل، الذي هو أنيق وشعري وفكه إلى جانب أنه غني بالإستعارة ومليء بالمفاجآة. ان أفلاطون بهذا كان شاعراً وفيلسوفاً وفناناً مبدعاً بإستخدام أداة أدبية ذات جمال عال. أن محاورات افلاطون تمتاز بالصيغة الأدبية التي تمتلك ناحية جمالية غنية وتظهر فكرة فلسفية عميقة.

لقد عبر أفلاطون عن أفكاره بصورة مختلفة في محاوراته، وذلك بوصف جميل أو على شكل تشبيهات رائعة. في مجال الوصف تميز بإستخدامه الألفاظ والعبارات الساحرة، التي زادت المحاورات نوعاً من الجمالية، في وصف دقيق وممتع، يهدف إلى إغناء البحث بما يناسبه. أفلاطون في كتاب الجمهورية يصف الحياة الإجتماعية وصفاً دقيقاً ليحدد شروط إقامة المدينة الفاضلة، ووصف المجتمع الذي كان يميل إليه بخيره وجماله وبساطته وجمال الطبيعة الذي إمتاز به هذا المجتمع الفطري البسيط. في محاورة القوانين يتطرق أفلاطون إلى وصف الكمال الإلهي وعلاقته بالبشر، فيؤكد من خلال وصفه تمسكه ومحبته الدائمة للحق والخير والجمال. تؤكد محبة

أفلاطون للجمال الأعلى الذي يصفه بصفات جمالية لا توجد في عالمنا الذي نحن فيه، بل في عالم مليء بالإشراق والبهجة والأنوار.

إن اسلوب افلاطون في الكتابة أشبه بالإسلوب المسرحي، فهناك محاورات ظهرت فيها عروض تقترب من الفن التراجيدي تارة والكوميدي تارة أخرى، على الرغم من أن افلاطون قد فضل الفن التراجيدي على الفن الكوميدي. لقد استخدم الفن الكوميدي مع خصومه فصورهم مدعاة للسخرية، واستخدم الفن التراجيدي مع المقربين إلى نفسه أو المعبرين عن أفكاره. نلاحظ ايضاً أن افلاطون استعمل الغناء في محاوراته. ان افلاطون بإستعماله هذه الأشكال المتنوعة في كتاباته، أضاف مسحة جمالية. لم يكن هدف افلاطون من استعمال هذه الأساليب الفنية أن يحقق جمالاً شكلياً خاصاً لذاته، بل أنه أراد أن يخدم الموضوع بأسلوب فني جميل.

إن كتابات أفلاطون قائمة على الحوار الفني، الذي هو غالباً ما يقود إلى نقاش جدلي، الذي هو أقرب وسيلة لكشف الحقيقة، وليس لغرض الوصول إلى حل نهائي لأية مسألة من المسائل، بل تكتفي بطرح مجموعة من الفروض والبديهيات ويناقشها إلى أن يصل إلى كشف الحقائق، وجعل النفس في حالة من الصفاء التام، أي التطهير وتتجه إلى التفكير الصحيح من أجل الوصول إلى تحقيق جمالها وفضيلتها، والتقرب من الحقيقة لتصل إلى عالم الخير والجمال والحق عالم المثل. أن الشكل الفني للمحاورات الأفلاطونية ما هي إلا وسيلة من الوسائل التي توصلنا إلى عالم المثل، عالم الخير والحق والجمال الحقيقي.

افلاطون يعطي أهمية قصوى لجمال النفس وعلاقتها بالجمال الكلي، من خلال ارتباطها بعالم المحسوسات وعالم المعقولات. هناك عدة روابط تربط النفس بعالم المعقولات، فهي تتجه في ألوهيته وخلوده وبساطته ومعقوليته، إضافة إلى أن

النفس لها طبيعة أقرب إلى طبيعة المثل. النفس تتصل بعالم المثل عن طريق الفكر ومن خلال إتصالها هذا، تمتلك الثبات. النفس جوهر إلهي خالد تمتلك صفات تقربها من عالم المثل، أما الجسد فهو متغير، لأنه مرتبط بعالم المحسوسات. هناك بعض الناس يمتكلون أجساداً تمتاز بالجمال والقوة، وهذه الصفات مسرة للنظر، وقد تخفي عيوب غير ظاهرة، تجعل الفرد ينخدع بالمظهر الجمالي الزائف ويترك جمال النفس الباطن.

يريد افلاطون من هذا، أن يؤكد على جمال النفس الحقيقي، اما جمال الجسد فهو جمال مزيف لا يظهر الحقيقة كما هي. يأخذ افلاطون بعملية التطهير الفيثاغورية وعدّها طريقة مهمة في تخليص النفس من قيود البدن، للتوصل إلى عالم الحقائق الثابتة. يرى افلاطون أن النفس تتطهر عندما تتقرب من عالم المثل، ويكون هذا عندما تنشغل بالفكر وبواسطة الفكر يمكنها أن تحلق بعالم المعقولات، فتستمد منه العلم والمعرفة والجمال.

النفس خالدة لا تموت، بل هي تتحرر من الجسد. النفس بعد تحررها من الجسد، أما أن تثاب إذا كانت تتصف بالعلم والمعرفة والحكمة والجمال والخير، فتكون أكثر إشراقاً وجمالاً، أما إذا كانت شريرة فأنها ستعاقب. لابد إذن لكل نفس أن تكون سعيدة في الحياة وبعد الموت أن تسعى إلى التطهير الذي يساعدها على التمييز بين ما هو خير وما هو شر، بين الجمال الحقيقي والجمال الزائف، بين الحقيقة والخداع.

إن الذين استطاعوا أن يعيشوا حياتهم بشكل صحيح، حياة العلم والمعرفة، التي تمكنهم التمييز بين الخير والجمال في كل الأمور التي تصادفهم، فأنهم بعد فناء أجسادهم، ان أرواحهم تحلق في سماء عالم المعقولات. ان من بين هؤلاء، هم

الفلاسفة، فأن نفوسهم بعد فناء أجسادهم تكون أكثر جمالاً وبهاءً، لأن الفيلسوف كرس حياته للعلم والمعرفة والبحث عن الجمال. أن على الإنسان أن لا يخاف الموت، لأن الموت هو انتقال لما هو أحسن وأكثر جمالاً وبهاء وإشراقاً وكمالاً، تتحرر النفس من كل الشرور والرذائل لتكون أكثر حكمة وجمالاً. تدور محاورة ألقبيادس حول معرفة النفس البشرية. في بداية المحاورة تناقش عبارة سقراط الشهيرة (اعرف نفسك) وذلك أن على الإنسان ان يعرف نفسه اولاً قبل معرفة الأشياء التي حوله. يركز افلاطون على ضرورة معرفة الإنسان لنفسه، لأنها مصدر الخير والشر، والصفاء والكدر، ولأنه بمعرفتها سيدرك مكان الفضيلة والرذيلة، ويسعى لتحقيق الخيرو الجمال.

أما علاقة المعرفة بالجمال، فأن العارف يكون جميلاً دائماً، ولا يصيبه التغير والتبدل الذي يصيب غيره من الناس. أن البحث عن الجمال الثابت الذي أراده افلاطون، يتطلب معرفة أقسام الموجودات، التي يقسمها إلى قسمين. الأول يمثل عالم المعقولات والثاني يمثل عالم المحسوسات. يقسم افلاطون عالم المحسوسات إلى عالمين، الأول الظلال والإنعكاسات التي نشاهدها في عالمنا والآخر عالم الحياة المحيطة بنا من نبات وحيوان. يقسم عالم المعقولات إلى قسمين، الأول عالم المفاهيم الرياضية والآخر هو أسمى من الأول لأنه بعيد عن عالم المحسوسات، وإدراكه يكون عقلياً. من هذا التقسيم يريد افلاطون أن يبين الفرق بين مثال الجمال والأشياء الجميلة. أن المحسوسات لا تمتلك حقيقة بذاتها وإدراكها يكون حسياً، أما العالم العقلي فأن إدراكه يكون فكرياً، وهو أكثر ثباتاً، ويملك حقيقة بذاتها. ان الفرق الأساس بين العالمين، هو أن الجمال في العالم العقلي ثابت وبسيط، يعبر عن مثال الجمال، اما الجمال في عالم المحسوسات فهو متغير، ويحمل التناقض، لأن الشيء فيه يكون جميلاً من جانب وقبيحاً من جانب آخر.

يرفض افلاطون كل معرفة لا تهدف الى معرفة الماهيات و الأشـياء الحقيقيـة وكل معرفة لا تهدف الى الماهيات هي جهل وليس معرفة بل مجرد ظن، على اعتبار أن صاحب هذه المعرفة لا يسعى الى معرفة حقيقية، بل الى معرفة ظنية وعلـى هـذا فان صاحب المعرفة الظنية ينظر الى الجمال، على اعتبار انه مجرد اشكال واصـوات، اي انه يرى الجمال الظاهر، ولذا فان احكامه ستكون ظاهرية غير حقيقية لانهـا لا تعتمـد علـى المعرفـة الحقيقيـة للأشـياء. ان الفيلسـوف هـو الـذي يـرى المعرفـة الصـحيحة، ويبحـث عـن الجمـال البـاطن للحقـائق ولايأخـذ بظـاهر الأشـياء . الفيلسوف يأخذ دائماً بالجمال الباطن للحقائق. الفبلسوف اذن وحده الذي يـدرك المعرفة الحقة، ويدرك الحقائق العليا، وهو الذي يكرس حياته للبحث عـن الحـق و الخير و الجمال.

يتطرق افلاطون الى مسألة الحب من ناحيـة جماليـة، فـيرى ان الحـب عاطفـة سامية تبحث عن الجمال الحقيقي في عالم المعقولات، بعيداً عن عـالم المحسوسـات . لعل خير محاورة عالج فيها افلاطون علاقة الحب بالجمال، وهي محاورة فايدروس، حيث يحبذ افلاطون وعلى لسان سقراط، الحب الذي يسمو على الغرائـز الحسـية، اما في محاورة المأدبة ، فعنده ان الحب هو مصدر السـعادة بـين البشـر، وهـو اقـوى الراوبط التي تربط البشر، وتمدهم بالقوة و الفضيلة والسعادة.

إن الحب عند افلاطون ليس جميلاً بحد ذاته، بل هـو نـزوع نحـو الجمـال. ان الإنسان يسعى للوصول الى الجمال بالذات، بنقائه الاساس، ان الحقيقة التي يتطلـع اليها الحب تتصف بالجمال، ولذا فان هناك مراتب للجمال:

1. محبة الجمال المتجسد بصورة جسد جميل.
2. جمال اسمى منه يتجسد بالجمال الجسدي العام.
3. الجمال النفسي، يفوق جمال الابدان.

يدرك فلاطون بعد ذلك ان هناك جمالاً يفوق النفوس، متجسد في النظام و القوانين، الى يصل الى آخر مرحلة في محبة الجمال بالذات. ان افلاطون اراد بهذا، ان يدفع الإنسان الى المعارف و التوجه بها الى درجة الكمال ثم يأخذ الروح الى عالم الجمال الخالد، والحب الروحي هو سبب الوصول الى عالم الحقائق والجمال الخالد.

يربط افلاطون بين الفن والجمال، مثلما يربط بين المحسوسات والمعقولات، أي أن القيمة الجمالية مصدرها هو عالم المثل. الفن برأي افلاطون يساعد في عملية الارتقاء الروحي من عالم المحسوسات الى عالم المعقولات والحقائق. ان على الفنان المبدع ان يلتزم بصدق التعبير، وبهذا يتحقق الجمال الفني وبواسطته يؤثر على النفس ان الجمال ليس مصدراً من مصادر المتعة فحسب، بل اداة مهمة للتعليم و التهذيب، لهذا فأن نظرية الفن ترتبط بالجمال المطلق ما دام الفن على صلة بعالم الحقائق، لأنه خير معبر عن مثال الجمال.

إن مصدر الفن بحسب رأي افلاطون هو الهام روحي عن عالم مثالي، والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون. الفن اذن مظهر من مظاهر العبقرية ونوع من الجنون الالهي. ان الذين يصلهم الالهام اناس يمتلكون حساً مرهفاً مشوباً بالعاطفة. الفنان يتميز عن الناس الآخرين بمزاجه وسلوكه. ان الشعراء لا يميلون بطبعهم الى المبدأ العاقل في النفس و لايستطيعون اشباعها ، لأن ذلك يقلل من شعبيتهم بين الجمهور، ولهذا فهم يميلون الى المبدأ الانفعالي.

نلاحظ ان افلاطون يعترض على بعض اساليب الشعر، فهو يقول ان اسلوب السرد او الحديث المباشر افضل من الاسلوب الدرامي، الذي ترد فيه كلمات على لسان شخصيات يصورها الشاعر، لذلك اولاً لأن الكثرة في ذاتها شر، لهذا فان العمل الشعري الذي يحتوي على كثرة من الشخصيات اسوأ من

العمل البسيط، الذي يصل الى هدفه مباشرة. ثانياً فان الشاعر حين يقدم كثرة من الشخصيات، فانه يتقمصها جميعاً، فان كانت هناك شخصية ضعيفة او شخصية جبان، فان هذه الرذائل تنتقل الى الشاعر نفسه. ان النفس تتأثر بالمحاكاة فيفقد الشاعر شخصية الآخر ثم هو يكتسب الشر اذا ما تحدث بلسان الاشرار، ويحسن التعبير في مواقفهم.

لاشك ان الفنان المبدع يحاكي العمل الفني الذي خلقه ، ويكسب شيئاً من طبيعته. ان افلاطون الذي انتقد هذا الاسلوب، نجده يستعمل الدراما وتعدد الشخصيات في كثير من محاوراته. ان هذا يعني ان الفنان لا تفسد طبيعته عندما يتقمص شخصياته، والا لكانت طبيعة افلاطون قد فسدت حين تقمص بعض شخصيات محاوراته والتي يعدها بغيضة. بالحقيقة ان الفن القادر على تصوير كثير من الشخصيات المركبة و المعقدة هو الفن الرائع بحق، لانه لا مجال للمقارنة بينه وبين الحديث المباشر من الناحية الجمالية. احكام افلاطون هنا اذن غير قائمة على مقاييس جمالية، بل على مقياس فلسفي بحسب مبدأ ان الثبات خير و التغير شر وفساد.

يأخذ افلاطون على الشعر بخاصة و الفن بعامة، انه يزيف صورة الواقع ويقدم لنا نماذج مشوهة . بهذا يلجأ افلاطون الى نقد الفن في فكرة المحاكاة، ويقصد بالمحاكاة هي محاكاة حقيقية لا محاكاة للمشاعر الإنسانية واحوالها. يرى افلاطون ان الفن ايسر سبيل الى تقدم صورة سطحية للعالم بالجملة. ان الفنان يدعي ان له القدرة على محاكاة كل شيء.

وهكذا يصف افلاطون عمل الفنان كالرسام مثلاً ان عمله هو مرآة تعكس ما حوله من مظاهر وخيالات للأشياء. اذا رسم الفنان منضدة، فان لهذه المنضدة

مرتبة ثالثة من حيث الوجود، لان هناك اولاً فكرة الكرسي كما يصفها الذهن الإلهي، ثم الكرسي المادي الذي صنعه النجار، وثالثاً صورة الكرسي كما يصنعها الرسام الفنان اذن برأي افلاطون ابعدها ما يكون عن الخلق، وهو اقل مرتبة من الصانع. ان افلاطون نقد هذا الفن بنظرية المثل، وان الاعمال الفنية هي اقرب الى الظلال. ان الشعر ايضاً لأن في الشعر من الاوزان و المؤثرات النفسية ما يصرف اذهاننا عن حقائق الأشياء. الاعتراض الثالث الذي يقدمه افلاطون، هو أنهم يظهرون الالهة بمظهر غير لائق، ويصفونها على انها غيورة ومنتقمة وساخرة، عابثة، لاهية ، وخليعة في بعض الاحيان.

يريد افلاطون هذا ان نكون في صورة ممكنة ، وخصوصاً في اذهان النشء الذي ينبغي ان تضمن له الدولة المثلى ارفع تربية. يتبين من هذا، ان افلاطون اراد انتزاع هذه العقيدة الدينية في حقل الفن، الى مجال العبارة بمعناها الصحيح. يرى افلاطون ان الفن هو نقل التراث شفوياً الى الاحيال اللاحقة. افلاطون من خلال انتقاده للشعر، يهاجم كل ما يربط بالعالم المحسوس، ويعترف بالقيمة الجمالية المطلقة، اي انه يبحث عن الجمال في ذاته. افلاطون اذن رفض معيار المحاكاة الحرفية للواقع، وهذا هو المعيار الذي كان لا ينبغي – بحسب رأي افلاطون – سوى اللذة والانفعالات المضرة باتزان النفس. ان الفن الاصيل برأي افلاطون هو الذي يكون له ارتباط بعالم الحقائق المثالية و الجمال المطلق، وهذا الفن برأيه، هو الذي يخدم المجتمع.

اما الخطابة فيعدّها افلاطون من جملة الفنون المحاكية التي لا تلتزم جانب الحقيقة. ان الخطيب برأي افلاطون يستعمل في الخطابة اساليب تأخذ المقابل تحت تأثير تأثيرها، من حيث امتلاكها للسحر اللفظي في بعض الكلمات المنطقة التي

تثير انفعالات السامع فتأخذ بسحرها بعيداً عن ميدان الحقيقة. ان الخطيب يلجأ الى مخاطبة الحواس، وخصوصاً حاسة السمع بدل ان يخاطب عقلـه، فتصـور المسـتمع، ان المتحدث احكم الناس واعرفهم بالحقائق.

يرى افلاطون ان الخطابة الصحيحة ينبغي ان تعتمـد علـى الفلسـفة. ان فـن الخطابة هو فن قيادة النفوس، وهو يتطلـب دراسـة للـنفس ومعرفـة بحقيقـة الامـر الذي يتحدث عنه، مثال ذلك، هو حديث سقراط الـذي انتهـى فيـه الى اثبـات ان اعظم انواع الهوس هو هوس الحب، واعتمد في ذلك علـى دراسـة الـنفس. يقـول افلاطون اذا ارادت الخطابة ان تصبح فناً بالمعنى الصـحيح الا تـنكمش في اطارهـا المحدود، بل عليها ان تتطلع الى السماء، وان تمد بصرها الى افاق ابعد من حـدودها، افلاطون يشيسر الى ان على كل فن الا يكتفي بالممارسة و التمرين بل على معرفـة ودراسة الفنون الاخرى، التي تربط بها صلات مشتركة.

إن على الخطيب الذي يريـد ان يبلـغ مسـتوى الجـودة والاتقـان ان يستعين بالفلسفة. ان الجدل هو الذي ينظم الافكار، والخطابة هي فن القول.الذي لابـد لـه من الاستعانة بالجدل فن التفكير. ان افلاطون يؤكد على هـذا المـنهج في محـاورات فايدروس وفيدون والجمهورية، الخطيب الحق عند افلاطون، هـو الـذي لا يسـعى لأرضاء الناس ولا الى مكاسب وغايات، الـذي بتأملـه تصـفو النفـوس وتتطهـر، وتحقق القيم الأخلاقية المثالية.

ويبين افلاطون سبب سقوط النفس الى عالم البدن، ذلك لانهـا لم تسـتطع ان تحتفظ بمكانتها قرب الطبيعة الالهية، لان طبيعة النفس اقرب الى الرذيلة، فتسقط الى البدن. عندما تكون الـنفس قـرب الالهـة وتعـرف الحقـائق الصـحيحة تسلم مـن الشرور. يوضح افلاطون هنا حالة النفس قبل سقوطها وامتزاجهـا بالبـدن، حيـث

كانت صحبة الالهة تتبع كل ما هو خير وجميل لقربها من مناظر الجمال الخالـدة. ان سوء تصرفها جعلها تعاقب وتهبط الى الارض. انها كانت مطلعـة علـى الحقـائق و الجمال قبل ان تهبط، وان نسيانها هو سبب سقوطها.

ليس كل النفوس مطلعة عـاى الحقـائق بـل هنـاك نفـوس لهـا معرفـة قليلـة واخرى اكثر منها وهكذا. يرى افلاطـون ان الـنفس المطلعـة علـى الحقـائق كلـها، تكون في انسان محب للحكمة و الجمال وهو الفيلسوف. اما النفس الاقـل معرفـة، فانها تكون في انسان عادل. ان النفس ذات المعرفة الاقل تكون في سياسي. المرحلة الرابعة يكون طبيباً، اما المرحلة الخامسة فتكـون لرجـل ديـن، والسادسـة للفنـان، والسابعة للعامل، اما الثامنة فتكون عند السفسطائي، والدرجة الاخيرة تكون عنـد غير العادل.

وهكذا نرى، ان افلاطون يضع الفيلسوف في مرتبة عليا في الوجود البشـري، لانه يمتلك نفساً متميزة، لأطلاعها على كل الحقـائق في عـالم المثـل. ان الفيلسـوف وحده يمكنه نقل الحقيقة و التعبير عنها. ان العلاقة بين النفس وعالم المثل، تكون في عملية التذكر، التي تمر بها النفس، فانها عند رؤيتهـا للجمـال في عـالم المحسوسـات، تبدأ تتذكر الجمال الخالد في عالم المثل، فيحدث الشـوق النفسـي لعـالم المثـل، لكـن هناك عوائق بدنيـة تمنعهـا، فتضـطر لأن تنظـر الى ذلـك العـالم، وهـذا يكـون عنـد الفيلسوف والفنان بعد ان يصيب اياً منهما الشوق والحب لذلك العالم الجميل.

الفصل السادس

جمال المرأة في نظر افلاطون

جـمال المرأة في نـظر افـلاطـون

افلاطون ... هذا الفيلسوف الخالد على مر العصور في تاريخ الفكر والادب و الفلسفة، انشأ الاكاديمية لجمع شمل طلابه، و التحاور معهـم في مختلـف شـؤون المعرفة. ومازال يطلق اصطلاح الدراسة الاكاديمية على مختلف الدراسات الجامعيـة في العالم. قال الفيلسـوف الامريكـي امرسـون: احرقـوا كـل الكتـب ففـي كتـاب جمهورية افلاطون غنى عنها جميعاً. وقال وايتهيد: ان الحضـارة الغربيـة مـا هـي الا شروح على كتابات افلاطون، وهناك قول ثالث يقول : ان افلاطون لم يـترك شـيئاً لمن جاء بعده.

هذا هو افلاطون، الفيلسوف المؤثر في الفلاسـفة عـبر القـرون ينهلـون مـن حكمته، ولا يكاد احد منهم ان يجتـازه او يتفـوق عليـه. الفلسـفة حتـى الآن هـي امتداد لثورته الفلسفية التي اشعلها في ساحات اثينا و اكاديميتهـا. لـو اجتمـع عـدة مفكرين تختلف مشاربهم في الفكر وارادوا ان يختاروا احسن كتـاب يمثـل الحضـارة اليونانية لما اختاروا غير كتاب جمهورية افلاطـون، او اردنـا ان نختـار عشـرة كتـب عالمية اثرت في مسيرة الفكر الإنساني فاننا لا بد ان نضع من ضمنها كتاب جمهورية افلاطون.

افلاطون كتب كتبه بطريقة فنية رائدة، فهي اشبه ما تكـون بالمسـرحيات كـل محاورة يتحدث فيها شخصان أو اكثـر ليـدخلوا في موضـوع فكـري عميـق يكـون سقراط هو بطل المحاورة، فهو الناطق بفكـر افلاطـون، او ان افلاطـون هـو الـذي يجعل من سقراط راوية لأفكاره وهو يسجل تلـك الاراء. شخصـية افلاطـون اذن تختفي وراء فكر سقراط مع اننا نعلم علم اليقين ان سقراط لم يكتب شيئاً من آرائه الفلسفية. سقراط وافلاطون اذن شخصان كأستاذ وتلميذ، ولكن الفكر واحد. اننا

لانستطيع ان نقرر بالضبط فيما اذا كان افلاطون قد دون كل افكار سقراط، وكأنه سجلها تسجيلاً، ام ان افلاطون قد تشبع باراء استاذه سقراط وكتبها على هيأة محاورات. من ناحية اخرى يمكننا ان نتسائل فنقول: هل ان الفلسفة الواردة في كتابات افلاطون هي فلسفة سقراط، او ان افلاطون قد جعل من سقراط شخصية مسرحية كي يروي على لسانه افكاره الفلسفية؟ الحقيقة ان هذا التساؤل ينتهي بنا الى القول أن سقراط و افلاطون شخصان في فكر فلسفي واحد، يكتبه افلاطون السقراطي، ويرويه سقراط افلاطوني.

في بحثي هذا اود ان القي الضوء على جانب فكري معين من فلسفة افلاطون لأبين كيف ان افلاطون يحترم المرأة ويؤمن بحكمتها، لذا فهو يأخذ منها ويروي عنها. انه اكثر من هذا ، يجعل من استاذه سقراط مثاله الفلسفي ويجعله يتأثر بحكمة المرأة ويتعلم من المرأة ويأخذ منها، ويروي بفخر ما علمته المرأة في الحكمة و الفلسفة. ان سقراط كما هو معروف يتظاهر بالجهل، وانه لم يكتب شيئاً لأنه كان يقول أنه لا يعرف شيئاً، وانما كان ديدنه محاورة الآخرين ومناقشتهم في شؤون المعرفة.

افلاطون هو الآخر، كتب على شكل محاورات، كي يتوصل الى الحقيقة عن طريق ايقاظ الذهن. افلاطون اذن متأثر بمنهج سقراط، كي يصل الى الحقيقة عن طريق الحوار بين اشخاص يختلفون في الرأي، ليتوصلوا بعد حوار ونقاش الى بلوغ الحقيقة.

لقد وجدت افلاطون يناقش حكمة المرأة واثرها في المجتمع في خمس محاورات هي: محاورات الدفاع و الجمهورية والقوانين ومينيكسيوس و المأدبة، وسالقي

الضوء على رأي افلاطون في المرأة، او بالاحرى سأشرح معالجة افلاطون لحكمة المرأة.

تعتبر محاورة الدفاع من المحاورات المهمة التي كتبها افلاطون في شبابه، او بعبارة اخرى انها وصف دفاعي دقيق لمحاكمة سقراط: نشاهد سقراط، ونحن نقرأ المحاورة ذلك الشيخ الذي يطل على السبعين من عمره، والذي تحاكمه اثينا، لانه كفر بآلهتها، واراد ان يوجه الدراسات الفلسفية من الطبيعة الى الأخلاق، وكما اطلق عليه فيما بعد، انه انزل الفلسفة من السماء الى الارض. ولا يهمنا القول هنا فيما اذا كان الكلام الوارد في المحاورة هو نص الدفاع الذي نطق به سقراط، أو ان افلاطون كتبه واخرجه فنياً، وكأنه قول سقراط، لأن الذي يهمنا هنا هو ما جاء في هذه المحاورة، ولاسيما فيما يخص المرأة الكاهنة التي ميزت سقراط عن الرجال الآخرين، ووصفته بانه احكم اهل زمانه. ان افلاطون في الحقيقة قد اجاد تصوير استاذه وهو يقف في وسط المحكمة كالطود، غير عابئ بحكم الموت الذي ينتظره، و لاسيما وهو يستخف بالقضاة امامه، لأنه يعلم علم اليقين انه اكثر منهم حكمة ومعرفة ودراية لحقائق الامور. سقراط يقول لهم بتهكم واضح انه لايجيد الكلام المنطق، ولكنه يؤمن بعدالة قضيته، فيوصيهم بالعدل في الحكم واتباع طريق الحق. سقراط يعلن بصراحة انه لم يقترف ذنباً حتى يحاكم عليه، بل انه بالعكس قضى سنوات عمره وهو يعلم شباب اثينا الحكمة. بعد هذا يشير الى انه لو كان من سائر الناس لما اشتهر وذاع صيته، ولكنه عرف بين اهل اثينا بانه حكيم. ويضيف قائلاً ان حكمته في مقدور البشر، اما انه احكم اهل زمانه، فليس في علمه شيء من ذلك، ولكن احد اصدقائه المدعو شريفون سأل كاهنة معبد دلفي: من احكم رجل في اثينا؟ فأجابته بأنه سقراط. عندما سأل من سقراط، اجابت الكاهنة: ليس هناك من الرجال من يفضل سقراط بحكمته. سقراط يصرح امام رجال المحكمة، انه لما

جاء خبر الكاهنة وقولها فيه، استغرب من ذلك لأنه يقول: ان ليس لدي حكمة حتى اكون احكم الناس. ويستدرك سقراط، انه من المستحيل ان يكذب الـه دلفي لأن الكذب ليس من طبيعته، ولذا تأمل الامر جيداً واراد ان يحقق قول الكاهنة، فبدأ يبحث بين الرجال على من هو اكثر حكمة منه، ليرى زعم اله دلفي. انه يخبر رجال الحكمة انه قصد الكثير من المشهورين في زمانه من رجال السياسة والشعراء والصناع، فكان يكتشف انهم جهلاء ادعياء، وهذا سر غضب الجميع على سقراط وتأليب العامة عليه. سقراط يقرر انه ليس اعلم منهم، فهو مثلهم لا يعرف عن الخير والجمال شيئاً، ولهذا فهو افضل منهم، لانه لا يدعي الحكمة مثلهم. سقراط يقرر انه بعد الحوار مع مختلف صنوف ادعياء الحكمة، فهو يؤيد كاهنة دلفي في انه خير من الآخرين واحكم منهم، وليس هناك من ترجح حكمته على حكمة سقراط. في الوقت الذي جلب تصرف سقراط هذا في التحاور مع ادعياء الحكمة واكتشاف جهلهم، وما جلبه عليه من عداوتهم فان الناس بدأت تطلق عليه اسم الحكيم .

الفكرة التي نود ان نسوقها هنا، والتي تهم بحثنا هذا، ان المرأة هي التي اختارت سقراط وسمته بانه احكم اهل زمانه، او ان الله هو الذي وصفه بهذا الوصف، وجاء ذلك على لسان كاهنة دلفي. سقراط يقول صراحة انه احترم كلام الكاهنة، واعتبر ذلك امراً من الله ولذا فقد احترم هذا الامر المرسوم من الله، وصار يفتش عن الحكمة من المدعين لها، ويقول انه كرس حياته لها، فعاش فقيراً معدوماً. سقراط بعد هذا انه لي يرد ان يعصي الله والكاهنة، فقرر ان يؤدي رسالة الفلسفة بدراسة الناس، ولاسيما دراسة نفوسهم او اخلاقهم، ولذا فهو يوصي الناس بتهذيب النفوس واتباع طريق الفضيلة، لآن الفضيلة خير الفرد و المجتمع على السواء. سقراط يذهب بعد ذلك الى ان الله امره بتعليم الحكمة للناس، وانه لم

يتقاض اجراً على جهوده تلك. مع ان اهل اثينا اقروا انه افضل من الآخرين بحكمته وشجاعته. سقراط بعد هذا يحترم المرأة في شخص زوجته، فيجابه القضاة معلناً انه لن يجلب زوجته واطفاله الى المحكمة ليستجدوا البراءة، كما هي العادة المتبعة آنذاك. سقراط هنا ينبه القضاة انه ليس من الفضيلة في شيء استرحام القاضي او استجدائه العفو، لأنه من واجب القاضي ان يحكم بالعدل وفق القانون، لأن العفو، لانه من واجب القاضي ان يحكم بالعدل وفق القانون، لا أن يميل مع الهوى.

في كتاب الجمهورية الشهير، والذي عرف امام الدارسين بجمهورية افلاطون، يخصص افلاطون كتاباً كاملاً يتناول فيه قضايا المرأة من جميع النواحي الفرديسة والاجتماعية والسياسية ان الكتاب الخامس الذي يقرر افلاطون على لسان سقراط ان النساء كالرجال يجب تهذيبهن وتدريبهن، استعداداً لمشاركة الرجل لتحمل الاعباء في المجتمع. الفرد عند افلاطون هو الرجل او المرأة. لا فرق بينهما بالمقدرة على تقبل العلوم و المعارف، وعلى تحمل التدريبات الرياضية.

افلاطون قال بشيوعية النساء بالنسبة لطبقة الحكام، ولكن مع ذلك فانه يقرر مقدماً ان من الصعوبة البحث في هذه القضية، وان ابرازها الى حيز الفعل أمر لا يصدق، وهو اعوص المواضيع واكثرها تعقيداً. بالاضافة الى انه اذا امكن تطبيقها، فناك عراقيل وريبة في كونها مستحية. اننا بلا شك لا نتفق مع افلاطون فيما يذهب اليه من القول بشيوعية النساء. انه خص الحكام والحراس فقط، اما بقية طبقات المجتمع فلا يتطرق في تنظيمهم الى مثل هذا الموضوع. افلاطون، في حقيقة الامر، لم يخص طبقة الحكام بشيوعية النساء فقط، وانما حرم عليهم اقتناء اي نوع من الملكية تمثل اقتناء الدور والاموال. طبقية افلاطون لانقرها بأية حال من الاحوال، ولكن

سبب ذهاب افلاطون هذا المذهب، حسبما اعتقد، هو لكي يتفرغ الحكام الى ادارة شؤون المدينة دون الاهتمام باعمال اخرى ما دام كل شيء متوفر لهم. افلاطون نفسه سينقض رأيه هذا ويتراجع عنه في كتاب القوانين، وهو سنذكره ونناقشه بعد قليل.

ينتقل افلاطون بعد هذا الى دعوة مساواة المرأة مع الرجل في جميع الحقوق والواجبات. انه يعطي مثلاً بسيطاً مستقياً من واقع الحياة، فيقول ان زوجات كلاب الرعاة صالحة لمشاطرة ذكورها في الحراسة والصيد، واننا اذا رمنا استخدام النساء في عمل الرجال، وجب تهذيبهن كالرجال، وكما يجب تعليمهن الموسيقى والجمباز كالرجال، يجب بعد ذلك تدريسهن على الواجبات العسكرية كالرجال، افلاطون يشير الى كفاءة المرأة لا تقل عن كفاءة الرجل واذا كان هنالك فرق بين طبيعة المرأة وطبيعة الرجل فالفرق بالدرجة لا بالنوع لأن كلاً من الرجل والمرأة على حد سواء له قابلية معينة او قوة ممارسة نوع معين من الاعمال، النوع واحد ولكن الاستعداد يختلف. الرجال أنفسهم يختلفون الواحد عن الآخر في الميل الى ممارسة عمل معين او دراسة موضوع معين، هذا يميل الى فن الطب وذاك يميل الى فن التجارة. وكذلك الحال في شأن النساء. الرجال يفهم بعضهم ما يقرؤه بنفسه بقليل من الارشاد، وآخر لا يستقر العلم في عقله مع توفر العناية و الارشاد. افلاطون مع انه يعترف بأن المرأة اضعف من الرجل بوجه عام في الاعمال، لكن المواهب موزعة على افراد الجنسين سواء بسواء، فالمرأة تصلح للقيام بأي عمل كالرجال، واذا كان الرجل يتفوق على المرأة في بعض الاعمال فالمرأة تفوق الرجل في اعمال اخرى كثيرة. كذلك الحال بين النساء ايضاً، فهذه تحب الرياضة وتلك تحجمها، احد اهن تحب المعرفة، والاخرى لا تميل اليها، واحدة لها صفات تؤهلها للرياضة والحرب، وغيرها لا تميل الى الحرب. ينتهي افلاطون بعد ذلك الى أن بعض النساء صالحات

لمنصة الحكم دون البعض الآخر، ولهذا فان ذلك يوجب علينا تربية وتهذيب المرأة كما نربي الرجل ونهذبه، وذلك كي نؤهل المرأة للحكم كما نؤهل الرجل.

إن افلاطون يقدس الحياة الزوجية، وهذا ما جاء على لسان سقراط، لأنه يهدف الى اقامة النظام في مدينة السعداء انه يحبذ انتقاء اكفاء النساء لأكفاء الرجال، ليأتي بعد ذلك بنظرية تحسين النوع الإنساني. انه يعطي فيقول اننا بهذه الطريقة ننتج حكاماً ممتازين. انه يقول بصراحة، ان علينا ان نكثر من تزويج افضل الرجال بأفضل النساء، وان يقل تزويج أدنياء الرجال بمثيلاتهم من النساء، وان يوجه الالتفات الى تهذيب اولاد الاولين واهمال اولاد غيرهم، حتى نحصل على دولة راقية.

إنني في الوقت الذي اقدر رأي افلاطون في زواج واختيار الاصلح، لا اوافقه على حصر الفكرة على طبقة واحدة فقط في المجتمع، الا وهي طبقة الحكام. مع انني اعلم جيداً ان هدف افلاطون من وراء ذلك هو ايجاد الحاكم الاصلح الذي يسعد المدينة. الملاحظة الثانية التي اود ذكرها، ان تحسين النوع اذا كان ممكناً وسهلاً في التطبيق على الحيوان والنبات، واكثار الاجود، واهمال او القضاء على الأردأ، فأن هذا المقياس يصعب تطبيقه على الإنسان. المقاييس الجمالية قد تكون مطلقة احياناً، لكن بصورة عامة نسبية متغيرة. لقد كان في زمن مضى مقياس جمال المرأة بسمنها واكتناز جسمها باللحم والشحم واغلب آداب الامم القديمة تشير الى ذلك بينما الآن توصف بالجمال المرأة الرشيقة. من هو الرجل الذكي؟ سؤال صعب الاجابة عليه، على الرغم من وجود مقاييس لاختيار درجات الذكاء قد يكون الإنسان نابغة في الادب، وهو لا يحسن الحساب، وقد يكون الرجل قائداً عسكرياً فذاً لكنه لا يحسن ادارة المدن، المرأة الحسناء من هي؟ كل رجل يعطي جواباً قد

يختلف عن الآخر والآخرين اختلافاً قليلاً او كثيراً ولكنه اختلاف على كل حال. نحن بلا ادنى شك نطمح الى ايجاد الإنسان الكامل والحاكم الاصلح، ولكن ليس من الإنسانية في شيء ان نهمل اناساً كثيرين و لا نعتني بهم ولا نهتم بتربيتهم بحجة انهم لايصلحون لشيء.

الطريف في الامر ان افلاطون نفسه يقول في مكان آخر ان المحبوب جميل في عين عاشقه، وان الرجل الذي فتن بالحب لا ينسى من فتن بحبه، انه يمدح مزايا وملامح المعشوق ويراها جميلة، فمن يحب الاسمر مثالاً للجمال، ومن الذي يرى صفرة في وجنه الحبيب يتحل الاعذار لأضفاء صفة الجمال عليها. ان المحب باختصار يختلق الاسباب من اجل ان يصف حبيبه بالجمال.

افلاطون يأتي بنظرية في الزواج يسبق بها علماء الاجتماع المعاصرين بأكثر من الفين من السنين، الا وهي ان يكون الرجل اكبر من المرأة بعدة سنوات. انه يحبذ ان يكون الرجل عند الزواج في سن الثلاثين و المرأة في سن العشرين، لأن ذلك-برأيه-في مصلحة النسل، كما ان الرجل والمرأة في الوقت ذاته سيضعفان جنسياً في سنين متقاربة.

افلاطون يرى ان الرجل يجبب ان يمنع الانسال بعد سن الخامسة والخمسين، والمرأة بعد سن الاربعين.

افلاطون يبغي من وراء ذلك الخير الاعظم لأنشاء الدولة السعيدة، انه يريد ان ينسجم الجميع ويتعاطفون معاً في السراء و الضراء لأن الدولة برأيه جسم اجتماعي، اذا اصاب جزءاً من الجسم الإنساني الم، يشعر باقي الجسم بالالم. وهكذا الحال في الدولة فعندما يصاب عضو من المجتمع بألم، يتألم من اجله باقي

افراد المجتمع واذا حظي بنعمة، يشعر الاخرون بالفرح، لأن الفرد هو عضو في الجسم الاجتماعي الكبير، وان الدولة يقوم فيها مثل هذا الشعور اذا حسن نظامها. ان افلاطون يرمي من وراء تجريد الحكام من استملاك اي ملك خاص كالبيوت والعقار، حتى يتجرد حاكم المدينة من كل طمع في الملكية، ويتجه لتجاهاً كاملاً لخدمة المدينة والاخلاص لها. بالمقابل، يتناول الحكام نفقاتهم من الاهالي جزاء عملهم. ان الحكام في هذه الحالة يتخلصون من الضغائن التي يكون سببها التنازع على الحكم ، فيعيشون بسلام عيشة كلها سعادة وانسجام، وليس السعادة التي يعنيها افلاطون سعادة الحكام وحدهم، وانما سعادة المدينة بصورة عامة دون تمييز بين فئة واخرى. هنا يعود افلاطون الى القول باننا يجب ان نضع النساء مع الرجال على قدم واحدة في تهذيب وفي تربيبة الاطفال وفي سياسة الاهالي، سواء في ادارة الحكم في المدينة او مشاطرة الرجال في الخروج الى الحرب. ان غرض افلاطون الرئيس اذن هو طبيعة العدالة في الدولة وايجاد الحاكم العادل الكامل ليحقق السعادة في المدينة. ينتهي افلاطون الى ان الشقاء الإنساني لا يزول مالم يحكم الفلاسفة او يتفلسف الحكام، اي ان تتحد القوتان السياسية والفلسفية في شخص واحد.

في كتاب القوانين، الذي كتبه افلاطون في مرحلة الشيخوخة، يبدو افلاطون اكثر اعتدالاً وموضوعية في حكمه على الأشياء، لاسيما حول الملكية وشيوعية النساء. افلاطون في كتاب القوانين ضد اي امتياز لأي فئة من الناس، لأن الافراط في شيء حسب رأيه، يولد الضغائن و الفتن العامة والخاصة. افلاطون يرى ان لا يطمع الناس في تكديس الثروة من اجل ابنائهم، ولا ان يكونوا مملقين الى حد يجعلهم يفتقرون الى ضروريات الحياة الوضع الوسط اذن هو الذي يحقق التوافق التام والانسجام. وان العلاقة بين الكبار والصغار لا تكون جيدة بالانذار والوعيد،

وانما بممارسة شعائر التكريم والاحترام. افلاطون يرى ان تقسيم المساكن والارض لجماعة معينة في مكان معين، تقسيم بالتساوي بقدر الامكان، ويكون هدف المشرع بعد ذلك باتاحة الفرص لأقامة الصداقات المتبادلة، وذلك للألفة والتعارف والايناس. بعد هذا التقسيم العادل، يكون هدف كل مواطن السعي والاجتهاد ان يبرهن للآخرين انه رجل مخلص للأرض والجماعة التي ينتمي اليها. افلاطون اذن مؤمن بتقسيم الارض بالقدر الذي يستطيع كل شخص ان يعتني بها. افلاطون يرفض صراحة ان تكون الارض مشاعة، لأن ذلك برأيه فوق طاقة مولد الناس ونشأتهم وتربيتهم. يضيف افلاطون بعد ذلك، ان الملكية تعود بعد موت الرجل الى ابنه الذي يرثه في المنزل. افلاطون يجاهر بالمطالبة بالتساوي قائلاً: يا افضل الرجال، احرصوا على الا تتراخوا في جعل الطبيعة تعود بالأشياء الى التطابق والتساوي، والوحدة والتناسق، في العدد وفي كل ما يستطيع ان ينتج عنه نتائج طيبة وعادلة. ومن طريف ما يذكره افلاطون، هو تكريم المهور الكبرى المعطاة في الزواج او اثنائه.

يرى افلاطون بالنسبة لأختيار الرجال للوظائف العامة، أن الاعتبار ينبغي ان يقوم على المؤهلات المناسبة للفرد، وليس فقط على ما لشخصه او لأجداده من فضائل، ولا لجسمه من قوة او جمال، بل على اساس ما يتمتع به من وسائل، وما يفتقده منها. ان الوظائف وانواع التكريم يجب ان توزع حصصاً متعادلة، وتتصف بالانصاف وفقاً للفقر والاملاق في اي قطاع من المكان ولامكان ايضاً للغنى المفرط، لأن كلاً منهما يؤدي الى نتيجة نفسها.

افلاطون يشجع على الزواج، يرى ان السن المناسبة للزواج بين الخامسة والعشرين والثلاثين، ويجب على الرجل ان يتزوج قبل سن الخامسة والثلاثين، انه ينصح الشباب المقبل على الزواج بقول نصيحة عقلاء الرجال بهذا الشأن.

افلاطون ينصح الشاب بان لا يشغل قلبه في الزواج من امرأة ثرية او مثيرة، إن المهم في هذا الشأن ان يربط الشاب نفسه بعائلة تتسم بالهدوء. ويضيف افلاطون قائلاً، لابأس ان يتزوج الشاب ذو المزاج المندفع من ذوات الطبع الهادئ وان يبحث ذو الطبع الهادئ على شريكة بين ذوات الطبع المندفع.

افلاطون بعد ذلك يوجب على الزوجين ان يسجلا عقد زواجهما في المحكمة لأن ذلك من صالح المدينة. اما الذين يرفضون الزواج، فيجب عليهم دفع غرامة. الحق الشرعي لعقد العقد على فتاة للأب في المقام الاول، واذا لم يتيسر ذلك فللجد واذا تخلف الاثنان فللاخوة من الاب، واذا لم يكن هناك مثل هؤلاء الاقارب فيصبح الحق على المحور نفسه لأقارب الام. افلاطون لا ينسى ان تقام للعروسين حفل زواج، على أن يرعى فيها الاعتدال، سواء في الطعام او الشراب، او في عدد المدعوين.

افلاطون يسبق الفلاسفة والمفكرين بقرون كثيرة من السنين، بل يسبق عصره هو بالذات عندما يطالب صراحة بانصاف المرأة ومساواتها بالرجل. انه يقول ان التنظيم الذي يقتصر على الرجال فقط داخل نطاق الجماعة لايؤدي الى الغاية السديدة. انه اكثر من ذلك يقول انه تنظيم غير سلس لأن من الخطأ الجسيم ان تترك المرأة بغير تنظيم، افلاطون يقولها بعبارة واضحة، أن المرأة هي نصف المجتمع وأن ترك المرأة دون موجه يهذبها يخلق مشكلة تمس المجتمع في الصميم. بعد هذا يرى افلاطون ان من الافضل من ناحية صالح الدولة العام ان نضع النظم من

اجل الجنسين على السواء ولاينسى افلاطون ان يعد المرأة للخدمة العسكرية كالرجل، فاذا كانت فترة الخدمة العسكرية التي يقترحها افلاطون بالنسبة للرجل ما بين العشرين والستين من عمره، فالنسبة للمرأة تكون الخدمة ما بين العشرين والخمسين، ولكن مع ذلك فافلاطون يوصي بنوع العمل العسكري الذي يمكن ان يكون من الاصوب ان يفرض على المرأة.

يحدد افلاطون في الكتاب السابع من القوانين، انواع التمارين الرياضية والتدريب على السلاح الذي يفرض على الاولاد والرجال والبنات والنساء. انه يفترض انشاء ملعب او ملاعب خاصة بتدريب كل انواع التدريبات الرياضية، تمرينات في استعمال القوس وفي رمي الأنواع المختلفة من القذائف وفي المناوشات الخفيفة، وفي حروب المشاة وفنونها المختلفة، وفي المناورات الفنية الحربية بكل انواعها. كذلك التدريب على العاب الميدان بكل انواعها وفي ضرب الخيام، وفي كل الدراسات التي تكون الفارس الحقيقي. ان افلاطون يخص البنات بوجوب ممارسة الرقص والحرب و السلاح، ويجب ان يأخذن نصيبهن في المناورات وفي التدريب الجماعي، وفي حمل السلاح وخلعه. افلاطون بعد هذا يذكر السبب المهم وراء ذلك فيقول اذا دعت الظروف يوماً ان تمضي قوات الرجال الى خارج المدينة، فان النساء المدربات على استعمال السلاح .كذلك اذا وقع هجوم خارجي على المدينة، واشتبك الرجال في حرب ضارية مع الغزاة، فان النساء مدربات تدريباً جيداً سيكون لديهن الشجاعة الكافية للدفاع عن صغارهن، ومشاركة الرجال في صد خطر الوحوش المهاجمة. افلاطون في الكتاب الثامن من القوانين ينصح الرجال بالعفة والاعتدال. افلاطون ينصح الرجل ان يقتصر على زوجة واحدة، وان يكون مخلصاً لزوجته، وأنه يحذره من حالات الزنى والشذوذ. ان افلاطون يشير الى ان

غشيان المحارم هي وصمة عار على الفرد والمجتمع. ان الفرد والجماعة يجب ان يتجهوا الى غرس تقاليد الفضيلة والاستقامة.

وفي محاورة مينكسينوس التي تتحدث عن الخطابة فقد كتب عام 387 ق.م ان هذه المحاورة تتناول موضوعاً يكاد ان يكون ادبياً بحتاً وهو الخطابة، وقد ذكرها ارسطو. المحاورة كلها عبارة عن حوار بين سقراط استاذ افلاطون ومينكسينوس الذي يظهر في المحاورة سقراط كشاب من شباب اثينا المتنعم، وهو من الطبقة العليا، الذي يدرس الفلسفة والبلاغة والخطابة، للتدرج الى منصب سياسي في اثينا.

إن صلب المحاورة واساس موضوعها هو اظهار الرضا من الذين ادوا واجبهم واستشهدوا فداء لوطنهم، افلاطون اعطى الاهمية الاولى لخلود من استشهد، فهو اذن يمجد الشجاعة والفضيلة والاقدام والاستبسال في سبيل الوطن حتى الشهادة ان الخدمة العامة عند افلاطون يجب ان تكون على اعلى مستوى، وحب الوطن اسمى درجة من التضحية، وان الوطن اسمى درجة من التضحية، وان الوطن الذي يعنيه افلاطون هو وطن الحق و العدل. واذا كان افلاطون كاتب المحاورة قد اظهر احترامه العميق لأسباسيا كمحدثة ماهرة حصيفة الرأي، متبعاً بذلك ما كان يكنه لها استاذه سقراط من احترام، لما كانت تظهره من اتزان في مجالس بركليس.

لعل اول فكرة مهمة تأتينا في المحاورة وعلى لسان سقراط ان المواطن الصالح يجب عليه ان يهب في الدفاع عن وطنه ضد اعتداء الاجانب مهما كانت الاسباب والظروف. ان حكماء الرجال يمدحون الذي يهب لنجدة وطنه، ويمدحون الذي يسقط في الحرب مدافعاً عن وطنه. ويكيلون له المدائح دائماً، لأنه يستحق المجد والثناء. عندما يمدح مينكسينوس سقراط من انه يستطيع ان يرتجل

خطبه، يرد عليه سقراط ان ذلك لا يثير الدهشة، لأن الفضل يرجع الى معلمتي في فن الخطابة، الا وهي اسباسيا زوجه بركليس السياسي الاثيني المعروف.

المهم في بحثنا هذا، والذي نريد ان نؤكد عليه، ان سقراط استاذ افلاطون يعترف ان التي علمته فن الخطابة المرأة، بل يضيف قائلاً انها هي نفسها التي صنعت من آخرين كثيرين غيري خطباء، واحدهم كان بركليس بن كسانيوس، الذي تفوق على كل الآخرين في هذا الفن. وحتى عندما رأى سقراط ان يعطي لمينكسينوس رأيه في هذا الشأن وقال له ان اسباسيا القت على مسامعي خطبة مؤثرة، ترثي فيها الين ماتوا بالحرب واني قد تعلمت على يدها، واستطيع ان اعيد ما قالته في خطبتها يقول سقراط بعد ذلك ساخراً على طريقته، انه يرجو المعذرة فيما اذا نسي بعض الاحيان اشياء مما قالته معلمته بهذا الشأن ثم يضيف قائلاً، وهو يحدث محاوره مينكسينوس، بأنه سيدخل البهجة الى نفسه عندما ينقل حديث معلمته اسباسيا، وبعد، ذلك يستطرد في ذكر حديثها، اذ يقول سقراط ان اسباسيا استهلت حديثها بذكر الذين استشهدوا في سبيل الوطن. وقد اسبغ عليهم الاحياء ما يجب نحوهم من تكريم وهم سائرون نحو رحلتهم المحتومة، اذ شيعوا بموكب رسمي على مستوى المدينة، وكذلك في موكب خاص يضم احباءهم، بالاضافة الى ان الدولة قد كرمتهم وفق القانون. ان ذلك على الرغم من انه كان للأموات، ولكن في الوقت ذاته، فان ذلك يكوت تشجيعاً للأحياء، حتى يخضعوا ابناءهم واخوتهم على محاكاة شجاعة هؤلاء الابطال، وان يكون ايضاً مواساة للاباء والامهات وكل من كان ما يزال حياً من جيل الشيوخ. انها بداية سليمة عند مديح هؤلاء الصناديد، لأنهم اشتروا بحياتهم سلامة الوطن، وحفظوا للأحياء حياتهم، ان من الطبيعي اذن ان نقرض نشأتهم وتعليمهم ونثني على نبل منبتهم. يعود سقراط بعد ذلك ، على لسان اسباسيا، الدفاع عن الوطن، الذي انجب مثل هؤلاء الرجال، ويقوم الارض

التي انبتت مثل هؤلاء الابطال. لا ننسى اسباسيا بعد ذلك ان تمجد الام التي انجبت وارضعت هؤلاء الرجال. اسباسيا تقول ان الارض تحاكي الام، فالارض تقدم الثمار والقمح والشعير، والام تقوم بالتربية والتهذيب. ولا ينسى سقراط، على لسان اسباسيا، ان يكيل المدح للمعلمين الذين رتبوا الحياة اليومية احسن ترتيب، والذين علموا الرجال مختلف الفنون وكيفية اقتناء الاسلحة واستخدامها كي يذودوا عن البلاد.

يستطرد سقراط بعد ذلك قائلاً، ان الدولة الصالحة تكون راعية الرجال وتحقق المساواة طبقاً للقانون، وان التمييز بين الناس يكون اساسه الفضيلة و الحكمة، لأن الرجال الذين ترعرعوا على النشأة النبيلة، يؤمنون بأن من واجبهم أن يناضلوا من أجل الحرية، ويحاربوا كل معتد من أجلها. أن سقراط، على لسان أسباسيا، يؤكد ان كل حشد مهما كان كثير العدد، فأنه يقهر بالشجاعة. لذا فأن سقراط يؤكد حرية الأرض، ولذا يجب أن نكلل هؤلاء الأبطال بالجوائز، لأنهم صمدوا أمام الأعداء وصدوهم مندحرين. أن أولئك الرجال وجبت علينا ذكراهم واعترافنا بجميلهم. أن سقراط بلا أدنى شك، وهو يسمعنا الكلام الرشيق، يسحرنا لأناقة حديثه، لأنه على ما يبدو معجب أشد الإعجاب ببطولة الرجال، لاسيما اولئك الذين يضحون بأنفسهم من أجل الوطن، فهو يثني عليهم وكأنه يحلق معهم في عليائهم. سقراط إذن يشجع الأبناء في وجوب الدفاع عن الوطن، ويرى ضرورة طاعة الدولة ونصرتها في كل الأحوال وتحت كل الظروف، مادام العدوان الخارجي يهدد حياة الأفراد وحرية الأرض، ولذا فهو يمجد كل الذين سقطوا شهداء في الحرب، لأنهم ضحوا بحياتهم، وهم يؤدون واجبهم المقدس تجاه وطنهم. لاشك أن افلاطون كتب هذه المحاورة بأسلوب خطابي بليغ، يظهر ذلك على لسان سقراط واضحاً في مختلف المواقف في وصف أدبي بليغ. سقراط يقول في وصف تشييع

الشهداء: (لقد شيعوا بموكب رسمي على مستوى المدينة وكذلك في موكب خاص يقيمه أحباؤهم)، وفي مكان آخر يقول: (أن بواسطة الكلمات المنمقة يمكننا تخليد ذكرى الأفعال النبيلة)، وكذلك يقول : (ويجب أن يكون الحديث ثناءً قوياً على من سقطوا، وأن يكون كذلك تشجيعاً رقيقاً للأحياء).

سقراط يمدح أثينا ورجالها، ويطالب بقتال مدن الإغريق الأخرى التي تحاول الإعتداء على حرية أثينا، أن الطريف في الأمر أن عدو أثينا الرئيس هم الفرس، والذين طالما يصفهم سقراط بالبرابرة، أنه يعتب بمرارة على مدن اليونان الأخرى التي تقاتل أثينا، والتي وقفت موضع المحرض لأخطر أعدائهم، وهم الفرس. سقراط يأسف لأن مدن اليونان هذه قد تحالفت مع الفرس البرابرة ضد أبناء جلدتهم، بسبب حقدهم على مدينة أثينا. سقراط يقول أن الواجب عليهم أن يقاتلوا أولئك البرابرة حتى الموت. بعد ذلك يثني سقراط على أبناء شعبه فيقول أن هذه الظروف تظهر بحق أصالة مدينتنا وثبات مدح الفضيلة الكامنة في شعبها. سقراط يعرج فيقول أن الحاقدين ظنوا أن مدينتنا قد وهنت وضعفت بسبب الحروب، لكن الأثنيين برهنوا على أنهم مقاتلون من الطراز الأول، وأنهم رجال ذوو بأس، ولذا يجب الإشارة بفضيلتهم هذه على الدوام. نجد بعد هذا أن سقراط يطنب، أو أنه يفخر بخيلاء، عندما يذهب غلى انه بفضل شجاعة الرجال فأن أثينا حظيت بالشهرة، وأنها لشهرة تستحقها، وأن مثل هذه المدينة التي تمتلك مثل هؤلاء الرجال، لا تقهر حتى لو وضعت ضدها قوى العالم أجمع.

سقراط بعد هذا يواسي أهل من سقطوا شهداء في سبيل الوطن، لأن أثينا بفضل شجاعة أبنائها في مواجهة الأعداء، أن هؤلاء الأبطال الراقدين تحت الثرى، والذين ضحوا بحياتهم في سبيل واطنهم، لم نوفهم حقهم من الذكرى، لأن هناك

الكثير الذي يجدر بنا ذكره، حتى يكون في الأمكان سرد قصته سرداً كاملاً، وبصورة شاملة، أن الواجب يدعو كل رجل أن يكنّ لهؤلاء الرجال احتراماً في نفسه، وكذلك يخص أبناء هؤلاء الأبطال أن يظهروا بمظهر الشجاعة كأسلافهم. سقراط يحث أبناء شعبه أن يحرصوا على الظهور بمظهر البأس، وأنه يقرر ذلك أن الرجل الذي يجلب العار والمهانة على ذويه لا يستحق أن يعيش الحياة كإنسان، وأنه لم يجد محباً له بين الآلهة أو صديقاً بين البشر، سواء في أثناء حياته على وجه البسيطة، أو في العالم الآخر بعد انتقاله إليه. سقراط يوصي بعد ذلك أبناء بلده مذكراً إياهم، أن من الخسة والوضاعة أن يتخلوا عن ممتلكاتهم، وان الواجب عليهم أن يحرزوا الشرف عن طريق الإقدام في ساحات الشرف. سقراط يورد فكرة جميلة جداً، عندما يوصي أبناء وطنه قائلاً ولتحرصوا على الا تستغلوا أمجاد أسلافكم أو أن تبعثروها، إذ أنكم تعلمون بأنه ما من شيء يجلب الخزي على رجل أكثر من ان يكون ذا قيمة لا تزيد على كونه محل تكريم، لا من أجل مجده الشخصي، بل من اجل أمجاد الآباء. يستدرك سقراط بعد ذلك، فيقول أن أمجاد الآباء كنز نبيل وعظيم للأبناء، ولكن على الأبناء أن يقدموا مثل تلك الأمجاد ايضاً وأنه يضيف قائلاً، أن نفوسنا تهفو إلى أن يكون أحباؤنا على شاكلة هذا النمط من الرجال، وأن يقدموا الدليل الذي يظهرهم بمثل هذا المظهر. ويذهب سقراط بعد هذا فيقول، أن من كان له منا آباء وأمهات وجب عليه أن يعمل دائماً على مواساتهم حتى يخفف عن كواهلهم بأسلوب مهذب جداً، وإلا يشاركهم نحيبهم، بل يجب أن يذكرهم أن أبناءهم قد نالوا الخلود، أنهم لاشك بعد هذا يحملون مصابهم بجلل وشجاعة، وبذلك يبرهنون في الوقت ذاته على أنهم آباء لأبناء صناديد وأنهم هم أنفسهم أبطال. أن على الآباء والأمهات أن يتمسكوا بالنمط ذاته من الفكرة، وأن يعلموا جيداً أن حزنهم ونحيبهم على المفقودين لن يسدي لهم معروفاً، أن الرجل برأي سقراط عندما يموت في سبيل الوطن، فأنه بذلك يصل إلى

قمة ما يصبر إليه البشر. أن الرجال من هذا النوع يصبحون جـديرين بالتبجيـل، لا أن نبكي من أجلهم. أن من واجبنا بعد هذا أن نعمل كـي يعـيش أولاد وزوجـات أولئك الأبطال حياة نبيلة فاضلة، حتى لا يلحـق أي ضـرر بآبـاء وأمهـات هـؤلاء الأبطال.

بعد ان يكمل سقراط حديثه، يقول: هاك يا مينيكسينوس خطـاب أسباسـيا. يرد عليه مينيكسينوس قائلاً: وحق الإله يا سقراط، أن أسباسيا لتستحق التهنئـة إذا كانت، حسبما تقول، هـي المـرأة الـتي تستطيع ان تصـيغ مثـل هـذا الحـديث. أن مينيكسينوس قد أذهله سمو الفن والفكرة، فداخله شك كبير في أن يكون الحديث من غناء أسباسيا، كما أدعى سقراط، ولذا قال مينيكسينوس: (حقاً يا سقراط، أنني لأشعر بالإمتنان من أجل هذا الحديث، نحو الشخص الذي ألقاه عليك، سواء كان رجلاً أم إمرأة، كما أنني مدين لمن ألقاه بدين كبير).

إن مينيكسينوس شعر أن سقراط هـو الـذي يـتكلم، وهـو الـذي دبـج هـذا الحديث وليس أحد غيره، يرد سقراط قـائلاً: إذا كنـت لا تثـق بـي، فلتـأت معـي لتسمعها وهي تتحدث، لكن مينيكسينوس يعترف بأنه قابل اسباسيا مرات عديـدة، وأنه يعلم أي نوع من النساء هي. يبدي مينيكسينوس بعد هذا إمتنانه لهذا الحـديث الذي أثار فيه الإعجاب.

تتجلى حكمة المرأة عند افلاطون في محاورة المأدبة، وكيف يقدمها على لسان سقراط، بأن ديوتيما هي التي علمته حكمة الحديث في شؤون الحـب، وأن كـل مـا يقوله الآن هو حديث منقول عن المرأة الحكيمة ديوتيمـا؟. يقـدم افلاطـون محـاورة المأدبة على أنها محاورة من أجاثون، الـتي فـازت أحـدى مسـرحياته بمسـابقة أدبيـة عامة. أجاثون صاحب الدعوة إذن أديب بليغ، يمدحه سـقراط نفسـه لسـعة علمـه

وغزارة أدبه. أن المدعوين عنده هم من كبار الفلاسفة والمفكرين والسياسيين كسقراط وافلاطون والقبيادس واريستوديموس واريكسيماخوس وبوزنياس وفايدروس واريستوفان وغيرهم.

في مثل هذه الدعوة والقوم فرحون بفوز صاحب الدعوة بجائزة، وقد أعدّ لهم مائدة العشاء ملأى بالطعام والشراب كي يستمروا طوال الليل يشربون ويأكلون ويتحدثون بما يطيب لهم من حديث. أن من الطبيعي إذن أن يكون موضوع الحديث موضوعاً شيقاً يناسب طبيعة الإحتفال. إذ ما كان فايدروس إلاّ أن اقترح ان يكون الحديث في شؤون الحب، ما هو وما طبيعته، فأيد الاقتراح اريكسيماخوس ، وصوت الى جانبه واكد عليه سقراط اقترح القوم ان يبدأ الحديث فايدروس لأنه صاحب الاقتراح، لذا كل اول المتحدثين. ان ما ذكره فايدروس في هذ الشأن، ان الحب اله عظيم، وهو من اكثر الالهه قدماً، وان في البدء كان العماء، وبعد العماء جاء هذان الاثنان: الارض والحب. ومع ان الحب هو الاقدم، فهو مصدر الخيرات العظمى، وان لاشيء في حياتنا يمكن ان تلهمه لنفوسنا، لا القرابة ولا الالقاب والثروة، ولا شيء آخر على نحو يماثل كمال الهام الحب. ان الحب اذن برأي فايدروس مصدر الافعال الجميلة كالشجاعة مثلاً في الحروب. الحب عند فايدروس باختصار اشد الالهة قدماًواسماها جدارة، واكثرها سلطاناً، لأنه يؤدي بالناس الى اكتساب الفضيلة والسعادة.

أما بوزنياس، فيرى في خطبته التي القاها، الا ننظر في الحب نظرة مطلقة. فاذا كان في واقع الحب جمال واستقامة كان جميلاً، واذا عازته الاستقامة كان قبيحاً، فليس عن كل حب يقال انه جميل، وانه جدير بان يحتفي بتمجيده، ولكن هذا يقال عن ذلك الحب الذي يكون الباعث على الحب جميلاً. ان بوزنياس يرى انه اكثر

جمالاً ان يحب الإنسان جهراً من ان يحب في الخفاء، وانه يحبذ في الحب العراقة والفضل بدلاً من جمال الوجه. يذهب بوزنياس ابعد من ذلك، عندما يقرر اخلاقياً ان محبة النفس اكثر سعداً ودواماً من محبة الجسد، وأن بوزنياس يقرر ان الحب يكوت جميلاً عندما يكون هدفه الفضيلة.

أما اريكسيماخوس كطبيب، فهو يرى ان الطب هو عبارة عن علم ظواهر الحب. وان الحب هو اتساق وتناسق بين الاضداد، وذلك كالتناسق بين الحار والبارد والجاف والرطب، وذلك عن توافقها يجلب الازدهار والصحة الجيدة للناس والحيوانات الاخرى. وينتهي اريكسيماخوس الى القول، ان الذي يكسب في اعتدال وعدل على الاعمال الخيرة، فهو الذي ترافرت له الفضيلة العظمى والذي ندين له بكل سعادة، ولا سيما القدرة على حفظ الصلة والصداقة بين بعضنا وبعضنا الآخر.

اريستوفان الشاعر الهزلي يبدأ حديثة بالقول، ان الحب هو اقرب الالهة للأنسان، لأنه خير عون للأنسان فهو يشفي الاوجاع، وينال الإنسان على يديه اعظم الوان السعادة. ويأتي اريستوفان بعد ذلك بنظريته التي مفادها ان الإنسان كان في قديم الزمان له أربع أرجل واربع اذرع، اي كان على هيئة رجل وقد لصق بظهرة جسد امرأة، وغضب الاله زيوس فشطرهم الى نصفين رجل وامرأة، جعل كل منهم يمشي على ساقين، وبعد هذه العملية صار كل منهما يحن ويشتاق الى نصف الآخر وهو ما نسميه بالحب.

أما اجاثون صاحب الدعوة ، فأنه يرى ان الحب هو الاجمل والافضل، وكذلك يأتي برأي يخالف فيه فايدروس، فيقول ان الحب احدث الاله سناً، لأنه يتعلق بالشباب ويفتر بالشيخوخة، وانه رقيق، بل هو ارق الأشياء، ويعيش في

نفوس الالهة والبشر. والحب في نظرية اجاثون عادل ومعتدل، لا يرتكب ظلماً ولايقبل الظلم، كما انه شجاع الى اقصى درجات الشجاعة. الحب شاعر عظيم بحيث يحول الآخرين الى شعراء، اذ ما ان يستولي الحب على احد ، حتى يشعر الإنسان، ولو ان كان قبل ذلك بعيداً عن الاهات الشعر، الحب اذن بصورة عامة مبدع بارع في كل مجالات الابداع الفني. ويضيف اجاثون مزايا اخرى للحب، فالحب برأيه ينشر السلام بين البشر، ويبسط الهدوء فوق البحار، ويسكن الرياح، ويهب المتألم الراحة و النوم. الحب هو الذي يرشدنا في الحفلات وفي الاناشيد وفي تقديم القرابين. انه صانع الطبع الرقيق وطارد الطبع الخشن، وهو يجود بالعطايا اللطيفة، وموضع تأمل عند الحكماء. الحب يهتم بالاخيار، لا يكترث بالاشرار، وهو الذي يجب ان يتبعه كل منا بتمجيده بما يستحق من اناشيد، يؤدي دوره في الغناء الذي يفتن به هذا الساحر عقول الاله كما يفتن عقول البشر.

أما سقراط، وهو ما يهمنا ذكر رأيه، لأن رأيه على الحقيقة هو رأي افلاطون بالذات. سقراط يقول بصورة ساخرة ماكرة، ان كل الذين تكلموا قبله مدحوا الحب بعبارات بليغة ليس غير، اي انهم مجدوا الحب دون ان يبينوا ماهيته وحقيقة جوهره، انهم كانوا مادحين بعبارات بليغة اي انهم تحدثوا بطرق خطابية ليس غير.

افلاطون اذن يسخر من الخطباء الذين سبقوا سقراط في التحدث، وهو يدحض اقوالهم. ان افلاطون بلا ادنى شك رمي الى هدف اسمى من ذلك بكثير. نحن نعلم جيداً ان افلاطون، والذي تأثر باستاذه سقراط، قضى حياته يعلم الفضيلة بانها معرفة. ان الإنسان الذي يهدف في حياته باحثاً عن الجمال والعدل والحق، فلا شك ان هذه ستقوده الى الفضيلة. لذلك نرى ان سقراط، ما ان يبدأ

حديثه حتى يدحض اقوال المتحدثين قبله، لأن اسلوبهم كان شاعرياً، بينما هو فيلسوف عقلي ينشر المعرفة. وان الحب يقود الى الحقيقة.

بعد هذا تأتي على صلب موضوعنا، اي حديثنا عن حكمة المرأة في فلسفة افلاطون. ان افلاطون يبلغ الاوج، وهو يتحدث هنا على لسان سقراط، وكيف يجعل استاذه يتواضع وينفق علمه بأي شيء، عندما يعلمه للآخرين. انه تعلم امور الحب عن امرأة من مانتينيه، وتدعى ديوتيم. سقراط يقول انها بالتحديد التي لقنتني امور الحب، ويذهب اكثر من ذلك، عندما يصرح للحاضرين، ان الخطبة التي القاها على اسماعهم، والمتعلقة بالحب، قد سمعها ذات يوم من ديوتيم.

افلاطون وعلى لسان سقراط اذن يعترف بحكمه المرأة، ويعترف بأنه تعلم منها الكثير من شؤون المعرفة، ومنها شؤون الحب. سقراط اذن يمتثل لحكمة ديوتيم ويأخذ برأيها، فهو عندما يتحدث عن طبيعة الحب، ويظن في اول الامر ان الحب ليس جميلاً لأنه يبحث عن الجمال، ترده ديوتيم وتقول له بصراحة: دع التجذيف لان ما ليس جميلاً لا يجب ان يكون قبيحاً. تفهمه بعدد ذلك ان يكون قبيحاً. تفهمه بعد ذلك ان الحب كائن متوسط بين الجمال والقبح، كذلك هو وسط بين الخالد والفاني، الحب كما ترويه ديويتم لسقراط فقير وشغوف بالجمال، لا يهمه ان ينام بالعراء، ولكنه جريء لا يهاب شيئاً، لأنه قوي وقناص لا مثيل له، لا ينفك عن تدبير حيلة، ولوع بالابتكارات، ينفق كل حياته في التفلسف، وليس له طبيعة الخالدين او الفانين. انه في اليوم الواحد يكون تاج على اتم نظرة، متمتعاً بالحياة، وتارة يموت ثم يحيا من جديد، والحب مع ذلك لا يكون ابداً في عوز ولا في سعة من العيش، ومن جهة اخرى، هو في منتصف المسافة بين العلم والجهل يساعد على الخلق والابتكار، ولاسيما في مجال الفنون، وعلى الاخص الشعر، فأننا نسمي

الشعراء خالقين، كذلك يحب الناس كل ما هو طيب، ويسعون الى حيازة كل ما هو طيب، ولذا فان ديوتيم تضيف قائلة ان هدف الحب ليس الجمال فقط، وانما التكاثر والاولاد، فيكون هدف الحب اذن هو الخلود. ويعترف سقراط ان ديوتيم علمته في امور الحب الشيء الكثير منها ان جميع الحيوانات التي تستوي عليها رغبة التكاثر، تضحي بنفسها وتتحمل الام الجوع لتضمن لذريتها الغذاء والراحة والامان. وتخبر ديوتيم بعد ذلك سقراط، أن الحب يثير الحماس في الفرد، سواء كان ذلك بالنسبة للبدن او النفس، وبما ان الطبيعة تحاول بواسائلها ان تستمر، وان تكون خالدة، ولذلك فان الطريقة الوحيدة امامها في ان تنتج وجوداً، بالنسبة للبدن مثلاً، فان الفرد يتجدد باستمرار ولكنه في الوقت ذاته يخسر اشياء، في شعره ولحمه وعظامه وفي دمه، اي في بدنه كله، وبالنسبة للنفس وما فيها من استعدادات وميول، لا بل من دوام التعليم والتذكر، كي يحافظ على نفسه.

سقراط يتساءل ويضفي على ديوتيم صفة المعرفة، فيقول: هل حقاً ايتها العلامة ديوتيم، ان الامور تسير على هذا النحو؟

ويشير سقراط بصراحة معترفاً ديوتيم اجابتني بلهجة عالم كامل. ان البشر تدفعهم رغبة الحب في ان يجعلوا لانفسهم صيتاً، وان يمنوا لأنفسهم على مر العصور مجداً لا ينال منه الزمن. انهم من اجل هذا يركبون المخاطر وينفقون ثروتهم وربما يضحون بحياتهم. ويضيف سقراط ان ديوتيم استطردت قائلة: ان الذين استقرت خصوبتهم في اجسامهم يتجهون الى النساء لأن فكرتهم ان الخلود بانجاب الاطفال، والذين خصوبتهم في انفسهم يتجهون الى اعمال الفكر، ومن هؤلاء الناس الشعراء و المخترعون، وان ديوتيم تقول ان اعلى درجة واجمل صورة للفكر، وتفوق ما سواها بكثير، وهو الفكر الذي يختص بتنظيم المدن والاسر، وهي

التي يطلق عليها بلا شك الحكمة العملية و العدالة. وان رجل الخير يسعى دائماً نحو الفضيلة.

بعد هذا يصعد افلاطون، على لسان ديوتيم وبرواية سقراط الى ما يعرف بالجدل الصاعد، فيروي ان ديوتيم تقول ان على الإنسان ان يسلك الطريق الصحيح الى هذا الهدف، وذلك بالاتجاه في سن مبكر الى الجمال البدني، وان يوجه توجيهاً صحيحاً فتنتج منه الاحاديث الجميلة. سيكتشف هذا ان الجمال المستقر في جسم معين، هو قرين للجمال المستقر في جسم آخر. سيجد بعد ذلك انه يحب كل الاجسام الجميلة، وفي الوقت ذاته يخفف من غلوائه في حب الاجسام، لأنه يرى بعد ذلك ان جمال النفوس اسمى من جمال الابدان. انه يكتشف بعد ذلك انه لم يعر الا حظاً بسيطاً لجمال الابدان، ولا سيما وهو يواجه مافي الاعمال وقواعد السلوك من جمال. بعد هذا سيتجه الى المعارف، وسيدرك الجمال الموجود في المعارف وسيوجه اهتمامه بعد ذلك نحو محيط الجمال الواسع ليتأمله، والذي يجعله ينجب كثيراً من الخطب الجميلة الرائعة، والكثير من الافكار التي تولد من التطلع الذي لا ينضب له معين، نحو المعرفة الحقة التي موضوعها الجمال. نعم انه الجمال بالذات، والذي تواصل ديوتيم شرحه وتوضيحه والوصول الى الحب الافلاطوني الحقيقي. انه الجمال بذاته و المرتبط على الدوام بذاته، هذا الجمال وجوده دائم، لا يعرف مولداً ولاخفاء و لازيادة ولا نقصاً، و لايكون جميلاً في اعين قسم من الناس، وقبيحاً في نظر غيرهم. اننا عندما نبدأ في ادراكه، نستطيع القول قد بلغنا تقريباً الغاية لأن ذلك هو الطريق الصحيح للوصول الى الحب.

الحب الافلاطوني هو اذن يصعد نحو حب الجمال بالذات، يبدأ من حب البدن الجميل الواحد، الى حب الابدان الجميلة، ويرتقي بعدها الى الاعمال

الجميلة، ومن ثم الى العلوم الجميلة ، ويكون اقصى علم هو العلم الذي يكون موضوعه الجمال بالذات. افلاطون يعني التدرج سيكون من حب الاجسام حتى يصل الى حب الحقيقة العليا، او بعبارة اخرى، يصل الى الحب الآلهي، وذلك هو الحب الافلاطوني الحقيقي.

يقول سقراط ان ديوتيم اضافت بعد ذلك قائلة، ان هذه هي بالذات الحياة التي تستحق ان يعيشها الإنسان، وانها اسمى من اي حياة اخرى يمكن تصورها. ان الحياة تأمل الجمال بالذات، الذي يبدو الى جانبه جمال الثروة والشباب والثياب خالياً من اي مغزي وكمال. ان مشاهدة الجمال بالذات تخلب اللب، لأنه الصفاء الكامل. ان الإنسان الذي يدرك الجمال الآلهي في ذاته، لا يلتفت الى الجمال الجسدي، ولا جمال الصور الفانية، ذلك الإنسان الذي يدرك الجمال الالهي ينجب الفضيلة الحقيقية وينميها، ويكون رجلاً جديراً بالخلود.

يلتفت بعد ذلك سقراط الى الحاضرين، وقد انتهى من رواية حديث ديوتيم، فيقول: على هذ الوجه يافايدروس، وانتم ايها الآخرون، حدثتني ديوتيم، وهذا ما اقتعتني به. اني اقتنعت، ولذا احاول ان اقنع الآخرين، ان الحب هو خير معاون للحصول على هذا الخير. اني من اجل ذلك اكن اعتباراً للحب، واوصي كل انسان ان يكرم الحب، واني اجدني اثني على قوة الحب وشجاعته بقدر ما استطيع، لأنه الطريق الموصل الى الفضيلة و الخير و الجمال الالهي .

الفصل السابع

مفهوم الفضيلة في فلسفة ارسطو

مفهوم الفضيلة في فلسفة ارسطو

لاشك ان ارسطو يهدف إلى تحقيق الخير للإنسان من خلال ممارسته للفضيلة، في حياته الإجتماعية وذلك لأن الخير يهم الجميع، سواء اكان هذا الخير يعم المجتمع أم الخير الذي يحصل عليه الفرد في حياته الإجتماعية. أن الخير الأعلى عند ارسطو هو تحقيق علم السياسة في إدارة المدن، لأن تدبير المدن هو الخير الأعلى للإنسان، وأن القادرين على تدبير المدن، هم اولئك الذين ينتفعون بالمعرفة ويبتعدون عن اللذات والشهوات، ويهتدون دائماً بالعقل.

أرسطو يهدف إلى تحقيق السعادة وحسن العيش للفرد والمجتمع. أن ارسطو ينتقد فكرة الخير عند افلاطون لإرتباطها بنظرية المثل. يقول ارسطو لو كانت الخيرات كلها لها صورة واحدة لكان لجميع الخيرات علم واحد، لكن الأمر ليس كذلك لأن تحت كل مقولة واحدة من الخيرات علوماً كثيرة، مثال ذلك الوقت الموافق للعلم به في الحرب لتدبير الحرب، والعلم به في المرض للطب، والعلم بالمعتدل أما للغذاء فللطب، وأما للتعب فعلم الرياضة.

إن الخير عند ارسطو في كل واحد من الأفعال غيره في الآخر، وذلك أن الخير في الطب غيره في تدبير الحرب، وكذلك الامر في سائر الصناعات. أن صناعات الطب تفعل الصحة والحرب تدبر النصر وصناعة البناء تعمل البيت. الغايات إذن كثيرة وأن الشيء الكامل هو الذي يؤثر لذاته، وأن أولى الأشياء التي ينبغي أن يحصل عليها الإنسان هي السعادة.

إن السعادة عند ارسطو تطلب لذاتها، لأنها أفضل الأشياء وأجودها وألذها، ولكن مع ذلك فأن السعادة تحتاج إلى الخيرات من خارج فليس سعيداً من أصدقاءه

أشرار، أو انه يفتقد الأصدقاء الأخيار. أن السعادة برأي ارسطو مكتفية بذاتها، لأن الكرامة واللذة وكل فضيلة أخرى قد نؤثرها ايضاً لنفسها، لكننا نصل إلى السعادة بواسطتها. أن الإنسان الطبيعي من يعيش في مجتمع، فالإنسان إذن مدني بالطبع. السعادة إذن هي أفضل الأشياء وهي أعظم الخيرات.

هناك بين الناس من يرى السعادة في اللذة ومنهم من يراها في الحكمة ومنهم من يراها في الصحة، ومنهم من يراها بكثرة المال والعيشة، ولكن ارسطو يرى أن السعادة هي السيرة الحسنة الكاملة. أن السعادة برأي ارسطو تأتي بالرياضة والمران، لأن الإنسان قادر أن يأتي بالأعمال النبيلة.

مع هذا يرى ارسطو أن الإنسان قد يعيش سعيداً فترة طويلة من حياته، ولكن تكثر عليه المصائب في شيخوخته، وهذا يعني أن الإنسان يكون مرة سعيداً ومرة يعاني من الشقاء. ينتهي ارسطو إلى القول أن الإنسان لا يبلغ السعادة مادام حياً. مع هذا فأن الرجل الكامل الذي يريد أن يحقق السعادة، عليه أن يلتزم دائماً طريق الفضيلة، وعليه بالإعتدال في حياته، او أن يتلقى المصائب بصلابة، لأن الرجل الفاضل يتقبل تقلبات الحياة دون تراجع ولا انهيار. أنه يبغي درب الفضيلة دائماً كي يحقق السعادة، لأن الذي يسير في درب الرذيلة فأن مآله إلى الشقاء.

يصر ارسطو عند رأيه، أن ممارسة الفضيلة طريق واضح للسعادة. أننا اشك نمدح العادل ونحترم الشجاع، ولكن الر جل الفاضل يكون دائماً قدوة للآخرين سيرته وحياته ويكون مضرب الأمثال. أن الفضيلة عند ارسطو هي فضيلة النفس وليست فضيلة الجسد. أن كل الأشياء التي تلبي رغبات الجسد زائلة من محسوسات وشهوات، بينما تبقى الفضائل العقلية ثابتة خالدة. أن ارسطو يرى في النفس جانباً عقلانياً وجانباً شهوانياً، كما أنه يقسم الفضائل العقلية فضائل عقلية وفضائل

أخلاقية. الفضائل العقلية عنده مثل الحكمة والفهم وحسن التفكير، أما الفضائل الخلقية مثل الشجاعة والعفة والنجدة والشهامة والكرم والعدالة.

لقد اشتهر ارسطو في نظريته الأخلاقية التي تنادي بالإعتدال وإلتزام جانب الوسط في كافة الامور. لقد عرفت نظريته في تاريخ الفلسفة بأسم: الوسط الذهبي، وذلك بالتوسط في الحياة من دون إفراط ولا تقصير. ان الوسط عنده فضيلة وأن الإفراط والتفريط رذيلتان مذمومتان أن الشجاعة مثلاً فضيلة لكن التهور رذيلة كما أن الجبن رذيلة ايضاً، وهكذا الحال ينطبق على جميع الصفات الإجتماعية.

إن الفضائل كلها عند ارسطو تكتسب بالعادة والمران، فأن قوة الفكر تأتي بكثرة واستمرارية التعلم كما أن أية فضيلة خلقية هي الاخرى يكتسبها الإنسان بالتدريب. أن الإنسان قادر على التعفف من اللذات الجسدية وبالممارسة بهذا التعفف يكون عفيفاً، كما أن الشجاع لا يولد شجاعاً، بل أن التجارب والخطوب هي التي تجعل منه بطلاً.

إن ارسطو على الرغم من قوله بنطرية الوسط في الأخلاق، لكنه مع ذلك يقول أن هناك شروراً قبيحة ومكروهة وعلى الإنسان الفاضل أن يتجنبها في السيرة الحسنة، ومن هذه الشرور التي يذكرها ارسطو: الخيانة والفجور والسرقة وامثالها، فأن ارسطو يقول أن هذه الصفات شرور بحد ذاتها. مع ذلك فأن ارسطو يرى أن من الصعب أن يكون الإنسان فاضلاً طالما أن هناك متطلبات للجسد، كما أن الإنسان من الصعوبة بمكان ان يلتزم الطريق الوسط في الحياة. أن إصابة الوسط دائماً مسألة صعبة وعويصة على إنسان ينبغي عليه دائماً أن يتصرف في الحياة بالوقت الذي ينبغي وان يتعامل مع من ينبغي.

إننا مثلاً نلتزم طريق العفة إذا ما امتنعنا عن كثير من اللذات ولاسيما الجسدية. لاشك أن الذي يمتنع عن هذه اللذات فهو عفيف. أن الإنسان الفاضل أن يوازن بين اللذة والألم، وأن يبتعد عن اللذة مادامت تسبب له الماً في القريب العاجل أو في الامد البعيد. أن ارسطوز يرى أنه من الصعوبة أن نلتزم الوسط في تعاملنا ولاسيما في حالتي رضانا وغضبنا.

إن ارسطو مع ذلك يميز بين ما هو فعل إرادي وبين ما هو لا إرادي. أن الفعل الإرادي الذي يأتيه الرجل من ذاته سواء أكان ذلك جهلاً منه أو أنه دراية بالشيء الذي يفعله، لكن ارسطو مع ذلك يؤكد أن الإنسان في كل الأحوال يعمل أعماله بكامل إرادته، ولذا فهو مسؤول عنها فيما يخص العقاب أو الثواب. أما العمل اللاإرادي، كأن تنقل الإنسان عاصفة قوية من مكان إلى آخر، أو أنه في سفينة ويضطره هياج البحر إلى رمي شيء من حمولة السفينة لئلا تغرق بمن فيها.

يرى ارسطو أن الإنسان قادر على عمل الفعل الحسن كما هو قادر على فعل العمل القبيح. وهكذا فهو يرى أن الفضيلة والرذيلة إراديتان يفعلهما الإنسان، ولذا فأن الإنسان الذي يفعل الفضيلة يستحق الثواب والذي يمارس الرذيلة ينبغي أن ينال العقاب. ان الشخص الذي يفعل الفعل الحسن نطلق عليه إنسان فاضل وأن الإنسان الذي يميل إلى عمل الشر يسمى إنسان شرير. وهكذا نكون بإرادتنا أخياراً أو أشراراً. أن الإنسان برأي ارسطو عنده إرادة ووعي فهو يكون فاضلاً أو سيئاً تبعاً لإرادته ووعيه.

إن الإنسان يستطيع عن طريق الدربة والمران أن يكون فاضلاً وذلك بالإبتعاد عن مسببات الشر، والفجور، ولا سيما بعد أن يعرف كل إنسان أن الوسط في طريق الحياة فضيلة. أن ارسطو يذكر كثيراً من الفضائل وعلى رأس تلك الفضائل

عنده الشجاعة. الشجاعة وسط بين الخوف والتهور. ان الرجل الشجاع ممدوح ومحترم من لدن الجميع، لكن الذي يجبن في الأوقات العصيبة مذموم. في الوقت نفسه فأن الذي يتهور ويندفع من دون تروٍ ولا تفكير هو الآخر مذموم ايضاً. أن الرجل الشجاع يلاقي أموراً مفزعة، ولكنه يدرسها ويوازن في عقله مكامن الفشل والنجاح، ولذا فهو شجاع. أما الذي لا يبالي من العواصف والأعاصير أو ثورات الطبيعة ويقتحمها دون مبالاة فهو متهور وليس شجاعاً. كذلك الجبان فأنه يفزع من أي خطر دون الاستعداد له. وهكذا فأن الجبان والمتهور قد جاوز الحد الوسط، أحدهما بالسلب والآخر بالإفراط ولذا فأن كليهما إبتعد عن فضيلة الشجاعة.

إن الشجاعة عند ارسطو شاقة ومؤلمة ولذا فهي جديرة بالإحترام. أن الشجاع يستهين بالموت في كثير من الأحوال، لأنه يسعى إلى الشرف ولاسيما في أوقات الحرب. هناك خمسة أنواع من الشجاعة يذكرها ارسطو في كتاب (الأخلاق النيقوماخية). الشجاعة المدنية وذلك أن على أهل المدن أن يصبروا على الشدائد وفق ما تأمر به القوانين. شجاعة الخبرة، وهي أن الشجاعة علم، ولاسيما في وقت الحرب وملاقاة الأعداء. شجاعة الغضب على أن يرافق ذلك تدبر في الأمور من دون تهور وإندفاع. شجاعة الثقة بالنفس، وأن على الإنسان الشجاع أن يصبر في وقت الشدة من دون فزع. شجاعة الجهل هناك من يظن أنه شجاع لجهله بعواقب الأمور.

من الفضائل التي يهتم بها ارسطو هي فضيلة العفة. أن فضيلة العفة تأتي بعد فضيلة الشجاعة. أن العفة تنطبق على اللذائذ البدنية. أن الشره لا يليق بالإنسان لأن الإنسان الذي يسيطر عليه الشره يكون أقرب للحيوان. شهوة الطعام طبيعية وكل إنسان يأكل لكن الشره من يفرط في لذائذ الأكل والشراب. ان الرجل

الذي يتميز بالعفة إنسان معتدل ولا يغتم إذا ما فقد الأشياء اللذيذة. أن الإعتدال في الطعام يجلب الصحة والشره يؤدي في الكثير من الإسقام والأمراض.

الكرم عند ارسطو فضيلة وهو يتوسط بين التبذير والبخل. إن الرجل الكريم من يستعمل أمواله في الوجه الذي ينبغي وبطريقة تؤدي إلى الفضيلة، أما المسرف فأنه يتلف ماله. ان السخي ممدوح أما المبذر فأنه ملوم. ان السخي ممدوح بشرط أن يضع أمواله في المكان المناسب ويعرف لمن يعطي، لأنه إذا أعطى لمن لا يستحق فهو ليس من السخاء في شيء. طالما أن السخاء وسط بين الأخذ والعطاء، فأن على السخي أن يعرف متى يعطي ومتى يأخذ، وإلا ينسى أن الفضيلة وسط بين إفراط وتفريط. المهم أن التقتير والسرف رذيلتان يجب تجنبهما. ارسطو يأمل خيراً من المسرف لأنه قد يميل إلى الإعتدال الذي هو السخاء، أما البخيل في نظر ارسطو فلا يرجى منه خير، لأنه دائماً يريد أن يأخذ ولا يعطي، ولذا فأن البخل أكثر شراً من الإسراف، ولكن مع ذلك فأن ارسطو لا ينسى أن الإنسان بطبيعته يميل إلى البخل والمحافظة على أمواله.

إن كبر النفس أو أن الإنسان كبير النفس الذي يسعى إلى الأمور العظيمة فأنه جدير بالإحترام. مع ذلك فأن ارسطو يلوم الشخص الذي يروم أموراً هو ليس أهلاً لها، لأن عيب هذا هو الإفراط، لأنه يغالي في الطلب. اما التفريط في هذه الفضيلة فهي صغر النفس لأنه ينتقص من نفسه ولا يرى في نفسه عظم الهمة. أن كبير النفس في نظر ارسطو يعد من أفاضل الناس ويستحق أعاظم الأمور. أن ميزات كبير النفس أن يكون معتدلاً في حياته لا يفرط في طلب المال ولا الجاه ولا يفرحه ما يصيبه من نجاح، كذلك لا يهتم إذا ما أصابه الفشل. كبير النفس يحسن إلى الناس، ويظهر دائماً بالعزة والعظمة. أن الذي يزيد عن الحد في تصرفه يصيبه

الإفراط فهو مغرور بنفسه أحمق في تصرفه. مع هذا فأن المفرطين في الكبر ليسوا أشراراً في نظر ارسطو طالما أنهم لم يقترفوا ذنباً. أما صغير النفس فأنه يجهل قدر نفسه.

ومع أن الطموح في نظر ارسطو فضيلة، لكن ارسطو لا يحبذ الذي يسرف في هذا الأمر من حيث لا ينبغي، اما الذي تقل نفسه وتضعف عن الطموح فهو مقصر في حق نفسه. اما الحلم فهو فضيلة، والإفراط فيه سرعة الغضب أما التفريط فيه فهو العجز. أن الإنسان يغضب ولكن ينبغي أن يكون في الوقت الذي ينبغي وبالمقدار الذي ينبغي، من دون إفراط في طلب الإنتقام، ولا أن يكون الإنسان عديم إحساس حتى لو مست كرامته. أن ارسطو نفسه يجد صعوبة في وضع حد معين للغضب، ولكنه يرى أن على الإنسان أن يراعي الزيادة والنقصان. فضيلة الرقة عند ارسطو محمودة ومطلوبة عند الإنسان، لكن الزيادة فيها تؤدي إلى الشراسة والمشاكسة، كما أن التفريط في الرقة قد يؤدي إلى التملق والتحنث.

من الفضائل التي يمجدها ارسطو هي فضيلة الصدق لأن الإنسان الصادق فاضل في كل المقاييس العقلية والاجتماعية. مع ذلك فأن ارسطو يضع إفراطاً للصدق هو التباهي والتظاهر. أما التفريط في الصدق فهو الكتمان. المزاح يراه ارسطو ضرورياً على إلا يصل إلى حد المهاترة ولا ينحسر إلى درجة العبوس.

يهتم ارسطو اهتماماً خاصاً بالعدل، وما هية العدالة. آن الناس كلهم برأي ارسطو يحبذون العدالة ويمقتون الظالم. أن القوانين وجدت لحماية الناس، وأن العادل من يطيع القوانين، والظالم من يخالف القوانين ويعتدي على حقوق الآخرين. ان الرجل الفاضل يستعمل فضيلته بإحقاق العدل والشرير يستعمل شره بظلم الآخرين. ان العدل بنظر ارسطو جزء من الفضيلة والظلم جزء من الرذيلة.

الرجل العادل وسط بين الظلم والظالم، لأن من العدل مثلاً أن توزع الخيرات بين سكان المدينة ولكن قد تكون المساواة كاملة وقد تقع عدم المساواة في هذا التوزيع. أن العادل وحده الذي يحقق عدالة التوزيع بإبرام العقود وتحكم البنود القانونية. ان ارسطو يردد أن المساواة عدل وعدم المساواة ظلم، ولكن مع ذلك فهو يقول أن على العادل أن يوزع الموارد العامة بحسب التناسب الذي يستحقه كل واحد. أن العدل وسط بين ربح وخسارة، لأن الفعل العادل وسط بين الظلم الذي ارتكبه أحدهم والظلم الذي وقع عليه ذلك الظلم. أن الجائر يعطي في العادة ما ليس بعدل. أن العدل بالإجمال أمر إنساني خالص، وأن الأفعال العادلة لا تكون إلا بين الهيئة الإجتماعية التي تشارك في الأمور الحسنة في ذاتها.

ينظر ارسطو إلى النفس الإنسانية كجزء منفصل عن الجسد، كما أن في النفس جزئين هما الجزء العقلي والجزء اللاعقلي. أن الجزء العقلي يتميز بأنه علمي تأملي والجزء الآخر الذي نقدر به الأمور الممكنة. أن في النفس ثلاثة عوامل تحد الفعل وهي الحس والعقل والعريزة. أن الحس مشترك بين الإنسان والحيوان وأن العقل هو أساس كل اختيار يذكر ارسطو خمس وسائل للوصول إلى الحق هي: العلم، الصناعة، التدبير، الحكمة، والعقل، العلم بالنسبة للعقل ملكة أو استعداد قادر أن يبرهن. أن كل علم يقبل التعليم وأن موضوع العلم يمكن أن يتعلم. أما الصناعة أو الفن فهو استعداد يساعده عقل صادق وقادر على الإنتاج. التدبير ملكة تعمل بمساعدة العقل في الأشياء الخيرة أو الشريرة، وأن الرجل الفطن هو الرجل القادر على الرؤية الصحيحة فيما هو خير ونافع. أن الحكمة أتم أشكال المعرفة والحكيم من يقرن العلم بالفهم. أما العقل فهو الذي يدرك المبادئ والتي يمكننا من بلوغ الحقيقة وتجنب كل خطأ في الأشياء.

يحذر ارسطو بعد ذلك من ثلاثة أشياء يجب تجنبها وهي الرذيلة وعدم الاعتدال والبهيمية. أنها ثلاث رذائل يجب اجتنابها لأنها ضد ثلاث فضائل. الرذيلة ضد الفضيلة وعدم الاعتدال ضد الاعتدال أما البهيمية فضدها الإفراط والفضيلة يرقى من تتوفر فيه إلى صف الآلهة. أن الرجل الحكيم هو الرجل المعتدل بينما الفاجر هو عديم الاعتدال لأنه ينحو نحو الإفراط أو التفريط. أن ارسطو كفيلسوف أخلاقي يحذر من الشهوات الحسية ويبتغي التملك بتوجيه العقل: أن الحلم عنده خير من الغضب المبالغ فيه، والعفة خير من الإفراط في الشهوات. أن الشخص الحكيم من يكون معتدلاً في حياته والشخص الفاجر من تتحكم فيه الشهوات الحسية.

عندما يعرض ارسطو لموضوع اللذة والألم يقول أن كل إنسان ينحو نحو اللذة ويحاول أن يتجنب الألم. أن كثيراً من الناس يقولون أن اللذة خير، ويقول آخرون أن اللذة شر، فأن ارسطو يوصي بأن يعتدل الإنسان في الإقبال على اللذات كي يجنب نفسه عواقب الألم. أن اللذة في رأي ارسطو تكون في جميع الحواس، ولكن اللذة فعل وقتي ولا توجد لذة دائمية كما أن الألم هو شعور موقت وليس هناك الم دائم. أن اللذة تختلف من شخص لآخر، ولذا فأن الإنسان الفاضل من يعرف طريق الإعتدال في التلذذ فلا يفرط فيها أو يحرم نفسه في كثير من اللذات.

إن كل ما يهدف إليه ارسطو من فلسفته الأخلاقية هو تحقيق السعادة، لأن السعادة غاية أفعال الإنسان في هذه الحياة. أن السعادة تتم دائماً بالأفعال الفاضلة وأن الإنسان الفاضل سعيد دائماً. أن الشخص الذي ينشد السعادة عليه بإتباع طريق العقل والإعتدال في حياته وأن يبتعد عن الإنقياد للحس في إتباع طريق الشهوات وحب الاموال والإنغماس في اللعب وارتياد أماكن اللهو. لاشك أن

اللذة الخالدة التي لا تؤدي إلى ألم هي لذة العقل وممارسة الحكمة، لأن حياة التأمل هي التي تؤدي إلى السعادة الحقة.

يعالج ارسطو مسألة مهمة في الحياة الإجتماعية، إلا وهي مسألة الصداقة. أن الصداقة في نظر ارسطو فضيلة، ولا يمكن لأي إنسان أن يحيا من دون أصدقاء. أن الغني والفقير ورئيس الدولة والرجل العامي، الحكيم والجاهل، كل واحد من هؤلاء يحتاج إلى الصداقة، لأن الصديق عون في أوقات الشدة وأنيس في زمن الرخاء. أن أنواع الصداقات عند ارسطو ثلاثة، هي صداقة المنفعة وصداقة اللذة وصداقة الخير. أن صداقة الخير هي أكمل الصداقات طالما أنها تهدف إلى الخير، لأن كل إنسان يسعى إلى الخير. أما محبة اللذة فأن هؤلاء النوع من المحبين يسعون إلى ماهو لذيذ، وان صداقة المنفعة يسعى إلى النفع ليس غير من وراء قيام الصداقة، أن صداقة الخير هي دائمة، وصداقة المنفعة وصداقة اللذة مؤقتة غير دائمية.

إن الأخيار وحدهم الذين يسعون إلى صداقة الخير لأنهم أفاضل ويهدفون إلى الفضيلة. ان مثل هذه الصداقات تدوم لأنها تهدف إلى هدف جليل. ان أهم ما يميز صداقة الخير أنها صداقة مساواة وعدل لأن كلاً من الأصدقاء يحاول أن يكافئ صديقة بالتساوي، من دون تقصير، أما صداقات المنفعة واللذة فأنها زائلة طالما هي غير هادفة إلى هدف نبيل، وأن أصدقاء السوء هم في الغالب الذين يرتبطون في مثل هذين النوعين من الصداقات. أن صداقة الرجل الفاضل نافعة، وأن هذا النوع من الصداقات قليلة. أن صداقات المنفعة واللذة كثيرة ولكنها سرعان ما تنقضي بقضاء المصلحة بين المتصادقين.

إن ارسطو يشترط أن تكون المساواة والعدل بين المتصادقين ولكن من الصعوبة بمكان تحقيق العدل في هذا الشأن في كثير من الأحيان. أن صداقة الوالد

لولده تختلف عن محبة الأبن لأبيه، وكذلك الحال بين الرئيس والمرؤوس وبين الزوج والزوجة. كذلك فأن كل إنسان يجب أن يعمل الخيرات لصديقه ولكنه يفعل ذلك من اجل نفسه هو أو يتوقع من صديقه أن يرد إليه جميله بأكثر من الذي أعطاه.

لاشك أن التشابه بين إثنين عامل مهم في دوام الصداقات، كما أن التوازن والعدل في التعامل من الأسباب المهمة التي توثق الروابط بين الأصدقاء. أن الصداقة التي تقام على أسس الفضيلة والعمل الصالح تدوم أكثرمن صداقات الأشرار الذين يسعون إلى اللذة والمنفعة من وراء صداقاتهم. أن الصداقة مساواة، ولكن مع ذلك فأن ارسطو يقول أن الأفضل قد يكون الأجود ومع ذلك يكون صديقاً للأسوأ، لأن الفاضل يستطيع أن يستوعب الطبيعة البشرية والتغلب على ذاته. أن أصدقاء الفضيلة يحبون أن يحسن أحدهم إلى الآخر، لأن صداقتهم تقوم على المحبة. أن هؤلاء لا يشتكي أحدهم من تصرفات الآخر طالما أن الخير هو هدفهم، على عكس أصدقاء اللذة والمنفعة الذين يشكو بعضهم بعضاً وطالما يتخاصمون.

إن النصيحة مهمة في دوام الصداقة، لأن ارسطو يرى أن الأصدقاء الحقيقيين يكونون متناصحين لأن كل منهم يريد الخير لصديقه، وأن النصيحة طالما تصب في طريق الفضيلة. أن ارسطو يقول أن الإنسان صديق نفسه بالدرجة الأولى، ومهما عمل من خيرات للمجتمع أو أنه شارك صديقه في خيراته، فهو في الأساس يريد أن يكسب الخيرات لذاته. أن ارسطو يرى أن هذا الشيء في طبيعة البشر، وأن ارسطو يحبذ هذا التصرف ويراه شيئاً طبيعياً في الرجل الفاضل.

إن ارسطو يرى أن الإنسان كائن اجتماعي، وليس له محيص عن العيش في مجتمع. من هذا المنطلق أكان هذا الإنسان غنياً أم فقيراً سعيداً أم شقياً رئيساً أم مرؤوساً. أن الإنسان في مجتمع تكون حياته سهلة وممتعة، بينما الإنسان المتفرد تكون حياته ثقيلة جافة. وهكذا فأن ارسطو يقول أن الإنسان السعيد من له أصدقاء في أوقات العز أم البؤس، ولكن مع ذلك فأن ارسطو ينصح بالإعتدال في عدد الإصدقاء، فطالما أن الإنسان كائن اجتماعي، لايستطيع أن يعيش من دون أصدقاء، ولكن في الوقت نفسه إلا يكثر من عدد الأصدقاء.

الفصل الثامن

فلسفة الجمال عند ارسطو

فلسفة الجمال عند ارسطو

لقد حدد ارسطو في كتابه فن الشعر، منهج البحث في الشعر. ارسطو أولى اهتماماً كبيراً للمأساة وفضلها على الملهاة. الغريب في الأمر أن ارسطو لم يولِ اهتماماً للشعر الغنائي. أرسطو نظر إلى آداب عصره، وكان الشائع وقتذاك في المسرح، الشعر المأساوي الذي يعبر عنه بالتراجيديا، والمسرحية الهازلة، التي تعبر عنها بالكوميديا. السبب على ما يبدو، لأن ارسطو نظر في الشعر الذي بين يديه، وأغلبه تراجيدي أو كوميدي. يبدو كذلك، أن ارسطو لم يبد اهتماماً بشعر سافو وبندار وربما عدّ هذا النوع من الشعر موسيقى ليس غير، مع العلم أن استاذه افلاطون استحسن شعر بندار الغنائي ومدحه.

لقد اهتم ارسطو بالشعر، عندما بدأ يدرّس تلميذه الأسكندر، إذ نقّح له الإلياذة للشاعر هوميروس، وعلق عليها وأبدي له بعض الملاحظات. أن طريقة ارسطو في دراسة الأدب طريقة اثنولوجية، عندما يتجه إلى اكتشاف ماهية الأدب. ارسطو يرى أن للأدب وظيفة، وأن قيمة الادب تكمن في وظيفته. وهكذا استطاع ارسطو أن يربط بين الفن والحياة. الفن برأي ارسطو يستمد وحيه من الواقع، لا من مصدر آخر خارج عنه، والمزج بين الفن والحياة يؤدي إلى المزج بين الفن والعاطفة.

الشعر عند ارسطو فن، ولكل فن لذته، وأضاف ارسطو ان اللذة نزعة طبيعية، وان تقويتها أمر ضروري. لاشك أن ارسطو يعتقد أن الشعر يثير العواطف، لكنه يرى أن الشعر ينبثق من منبعين، كلاهما طبيعي. أولهما أن المحاكاة غريزية في الإنسان، وثانيهما ميل الإنسان إلى الإيقاع. ارسطو جعل الفن في خدمة الإنسان، ولم يكتف بالقول أن الشعر تعليمي فحسب. ارسطو يرى أن الشعر

يتطلب وزناً، ولكن الوزن لا يقوم وحده بالشعر، والشعر لا يكون شعراً بالوزن وحده.

كتاب الشعر لأرسطو، لا يقدم نظرية شاملة في الفن والجمال، وأنما يعرض عدداً من المعايير، التي كان لها تأثير ضخم على النقد الأدبي، وهو أمر يحمد له. المهم لنا أن نعرف أن لفظ الشعر (poetics)، في اللغة اليونانية، يعني صنع الأشياء، ولذلك كان من الممكن بوجه عام استخدامه للتعبير عن أي نشاط إبداعي أو إنتاجي، ولكن في بحثنا، يقتصر هذا الإستخدام على الإنتاج الفني. من الجدير ملاحظة، أن الفنون والصناعات التي تهدف إلى إنتاج ما هو نافع أو جميل. تدخل العلوم الإنتاجية بعامة، لكن ارسطو يخص بالعناية الخطابة، وهدفها الإقناع، والشعر يدخل فيه ارسطو الموسيقى والرقص من عناصر المأساة، وهدفه التقليد أو المحاكاة.

لقد ساعد ارسطو على كتابة كتابه فن الشعر، تطور كتابة المأساة في عنصره، ووجود مسرحيين بلغوا الذروة في الجودة. ارسطو استطاع بثاقب فكره أن ينظر إلى ذخيرة عظيمة في الأدب خلفتها القرون الماضية، وبخاصة ما تركه عظماء الشعراء. لقد تخطى ارسطو بنظرته اسخيلوس، ليوقف أكثر إعجابه على فن سوفوكليس. لقد استأثرت رواية أو ديب إعجابه وحبه، فإتخذها إنموذجاً للمأساة في حالة الكمال، ولكنه مع ذلك لم يهاجم يوربيدس، على الرغم من شدة الصلة بين مبادئ ارسطو وبين الأخلاق. لقد نص صراحة على أنه لا يرضى للمأساة بشخصية رديئة، وهو يشهد ليوربيدس بالتفوق في القدرة التراجيدية، على سائر الشعراء. أن ثناء ارسطو على قدرة يوربيدس التراجيدية، ذو صلة برأيه في الشفقة والخوف. أن

النهاية السعيدة تضعف هاتين العاطفتين، ويوريبيدس يتجنب مثل تلك النهاية في رواياته.

نلاحظ مما سبق ذكره، أن ارسطو لم يبد إهتماماً كبيراً على اللغة واستعمال البلاغة في النقد، بقدر ما كان ينظر إلى سمو التجربة الفنية. لاشك أن نظريات ارسطو في الشعر نظرات فيلسوف، أكثر منها نظرة شاعر. مع ذلك فأن ارسطو يدافع عن الخوف والشفقة، وهو في مثل هذا الموقف لا يهمل الناحية العاطفية في الشعر.

الشعر الغنائي عند اليونانيين منظوم على وزن بحر خاص ومقاطع خاصة، ليغنى في بعض الأحيان، يصاحبه الرقص ايضاً، الشعراء الغنائيون من اليونانيين، على وجه الخصوص، لم يتغنوا بإحساساتهم الشخصية فحسب، بل بإحساسات المجتمع الذي كان يعتبرهم ألسنته الناطقة. الشاعر بندار مثلاً، لا يتحدث عن نفسه إلا لماماً، أنه يعتبر المعبر عن إحساس المجتمع الممثل بواسطة الموسيقيين، الذين يلحنون ما قيل في الإنتصار على الأعداء من أشعار. بل وهناك، أكثر من هذا، فأن العنصر الأساسي في هذا الشعر لاينحصر فيما نسميه فيض الإحساس، بل في قص الأساطير والخرافات المتصلة بأهل المدينة تارة، وبأسرة البطل في الشعر، تارة أخرى.

لم تنل نظرية من نظريات ارسطو اهتماماً من النقاد، ولا ثار الجدل حول شيء في كتاب الشعر كما ثار حول حكمه على أهمية المأساة. أن المأساة بنظر ارسطو محاكاة لعمل هام كامل ذي طول معين قادر على تهذيب العواطف وتطهيرها من خلل الشفقة والخوف، وذلك بإستعمال لغة منمقة، تتم المحاكاة فيها بطريق التمثيل، لا بطريق القصص.

إن كل كلمة في هذا التعريف تحتاج إلى أن نقف عندها، وأن نعرفها، ولكن أهم ما يحتاج إلى شرح، هو قوله بتطهير العواطف. مما هي عملية التطهير التي يعنيها ارسطو؟ هل يقصد أن العواطف تثير عواطف خطرة، إذا بقيت مسيطرة لابد من إطفائها، أي أنه لابد من تركها تتسرب بنوع من التصريف؟ ارسطو يذكر الشفقة والخوف، موسعاً ما قاله جورجياس من قبل. الشفقة مظهر طيب، ولكن كيف يكون الخوف مظهراً للخير، إلا أن تكون عاطفة الخوف قد اتخذت لأخذ الحيطة؟ لعل ارسطو أراد أن يخرج من هذا التناقض الذي ألمح فيه أفلاطون من قبل. لقد قال افلاطون أن بعض الناس يتأملون وهم يتلذذون، أي أنهم يبكون أثناء تلذذهم، فأراد ارسطو أن يقول أن ذلك الألم ظاهرة لا أكثر، بل لعل الذين سبقوه أشاروا إلى هاتين العاطفتين مجتمعتين، فكان عمله أن يفسر كيف تنسجم هاتان العاطفتان في اللذة الناشئة عن الفن المسرحي. بل لعل الخوف هو الرهبة، لكن ارسطو يفسر لنا كيف يقوّم الخوف بالتطهير. هل كان ارسطو محقاً في قصر سبب اللذة على هاتين العاطفتين وحدهما؟ لاشك أن تعريف ارسطو للمأساة صادقاً ولكنه ليس كل الصدق.

من آراء ارسطو التي تعرضت كثيراً للنقد، هي تفضيله الموضوع في المأساة على مقومات الشخصية المسرحية، فهو يقول: وأهم هذه الأجزاء جميعاً، ترابط الحوادث أو العقدة، لأن المأساة في أساسها محاكاة للأعمال لا للناس، محاكاة للحياة بما فيها من سعادة وشقاء، فالعمل أو العقدة هي غاية المأساة، والغاية في كل شيء، هي أسمى ما هنالك.

عندما يتحدث ارسطو عن الشعر كأنه يتحدث عن الفن، وإذا تحدث في الفن كأنه يتحدث عن الشعر. أن الشعر هو أبرز الفنون الذي دار حوله حديث

ارسطو في الفن. ارسطو إذن درس الشعر دراسة وافية، وحلل نصوصه واستنتج بعد ذلك كثيراً من القواعد الأدبية، التي أصبحت فيما بعد أشبه بالقوانين. أعطى ارسطو أهمية كبرى للمحاكاة في الفن، ولكن محاكاته في الفن تختلف عن محاكاة افلاطون. افلاطون يرى أن الفنان يحاكي الطبيعة، التي هي محاكاة لعالم المثل، على أن المحاكاة عند ارسطو ليست تقليداً أعمى، بل أن الفنان يضيف من عنده الشيء الكثير. من هنا يقابل ارسطو بين المأساة والملهاة، وأنهما تقومان على المحاكاة. الشعراء يحاكون أما من هو أفضل أو أسوأ، فأن المأساة تصور الناس أعلى من الواقع، والملهاة تظهرهم بصورة أدنى من الواقع.

لابد من الإشارة إلى أن المأساة والملهاة، على الرغم من أن كلاً منهما تتجه إلى فعل معين، وذلك بأن يكون الفعل مأساوياً أو هزلياً، ولكنهما تلتقيان، بأن كلاً منهما تقترن بفعل أو حدث، وهو المأخوذ أو المترجم عن كلمة دراما. أن الدراما ظهرت نتيجة للطقوس الإجتماعية وما يصاحبها من مناسبات ونشأتها هي الشعائر الدينية.

إن من الجدير بالقول، أن ارسطو ينظر إلى المأساة على أنها نوع من الأنواع الأدبية، بغض النظر عن غرضها المسرحي. ارسطو إذن يهتم بالمعنى الأساس للمسرحية وبقيمتها الفكرية، أكثر من تقنيتها الفنية. المأساة إذن محاكاة لعمل هام كامل ذي طول معين، بلغة مشفوعة بأشياء ممتعة، يرد كل شيء منها على إنفراد في أجزاء العمل نفسه، وبإسلوب درامي، وحوادثها تثير الشفقة والخوف لتحقيق التطهير بإثارة هاتين العاطفتين. أما اللغة المشفوعة بأشياء ممتعة، فهي المصحوبة بالإيقاع والإنسجام، او التي أضيفت لها الأغاني. أما ورود كل شيء منها على إنفراد، فهذا يعني أن بعض أجزاء العمل يتم بالنظم وحده وبعضها يتم بالغناء. ولما

كانت المأساة محاكاة بطريق الأداء والتمثيل، فلابد لمشهد ظهور الممثلين على المسرح في المقام الأول جزءاً من أجزائها، ثم يتلوه في المقام الثاني النغم الموسيقي والعبارة، لأن هذين الأخيرين هما أداتان للمحاكاة في المأساة ، والعبارة هنا مجرد تأليف الأبيات، اما معنى النغم الموسيقي فواضح لكل إنسان.

المأساة إذن محاكاة لعمل، وللعمل أشخاص يعملونه ولكل واحد من هؤلاء صفاته الفارقة في الشخصية والفكر، إذ أننا بالنظر إلى الشخصية والفكر، ننسب إلى الأعمال ما ننسب من صفات خاصة. أن هذا استتبع في الترتيب الطبيعي للأشياء أن يكون هنالك سببان للأعمال هما الشخصية والفكر، وبالتالي أن يكون هذا سبباً لنجاح الأشخاص أو فشلهم في حياتهم. أن محاكاة العمل في الرواية هي العقدة، والعقدة هنا مجرد ترابط الحوادث أو الامور التي تجري في القصة. أما الشخصية فكل ما يسم شخصيات الأفراد ويجعلنا نلحق بهم بعض الصفات الخلقية، أما الفكر فهو ما يعبر عن حقيقة عامة.

كل مأساة إذن لابد أن تحوي ستة أجزاء تؤلف لها طابعها الخاص إذا اجتمعت معاً وهي: الموضوع (العقدة) والشخصية والعبارة والفكر والمشهد والنغم الموسيقي. ينشأ أثنان من هذه الأجزاء من أداة المحاكاة، وواحد عن الطريقة، وثلاثة عن طبيعة الشيء المحكي، ولا شيء هناك بعد هذه الاجزاء الستة، فهي العناصر المكونة للمأساة. لقد استعمل هذه العناصر أكثر الروائيين: وفي مقدورنا أن نقول أن كل مأساة تتطلب وجود المشاهد والشخصية والعقدة (الموضوع) والعبارة والنغم الموسيقي والفكر.

لاشك أن أهم هذه الاجزاء، هو ترابط الحوادث أو العقدة، لأن المأساة في أساسها محاكاة للأعمال لا للناس. محاكاة للحياة بما فيها من سعادة وشقاء، لأن

السعادة كائنة في العمل، ولأن الخير الأسمى، وهو الغاية التي نحيا من أجلها، عمل من نوع ما، لا صفة من الصفات. لاشك أن في الشخصية صفات، ولكن الناس يكونون سعداء أو أشقياء بأعمالهم وحدها، وبحسب ذلك، لا تحاكي المأساة عملاً محاكاة للشخصية، فالعمل إذن أو العقدة هي غاية المأساة. والغاية في كل شيء، هي أسمى ما هنالك.

إن المأساة لا تقوم لها قائمة بغير العمل، ولكن قد توجد هناك مأساة لا شخصية فيها. هب أن أحداً ألّف بين عدد من الخطب الممتازة التي كملت لها مقوماتها في العبارة والفكرة، فليس ذلك كافياً ليحدث التأثير التراجيدي الصحيح. تلك غاية قد تنجح في بلوغها رواية تخل بكل هذه الخصائص من عبارة وفكرة، ولكنها تتمتع بعقدة روائية، أي بترابط بين الحوادث. كذلك هو الأمر في التصوير، فأن الألوان الزاهية التي نثرت عفواً دون منهاج معين، تثير فينا لذة أقل مما يثيره أبسط رسم مجمّل لصورة ما. أضف إلى ذلك أن أقوى العناصر التي تصبح بها المأساة مؤثرة ممتعة، هي أجزاء من العقدة نفسها. وثمة برهان آخر، فالمبتدئون في كتابة المآسي أقدر على الوصول بسرعة إلى الإبداع في العبارة والشخصية منهم في تأليف العقدة الروائية.

العقدة هي الجزء الأساس، وهي روح المأساة وقوام حياتها. الشخصية تجيء في المرتبة الثانية، إذ نحن نذهب إلى أن المأساة محاكاة لعمل، وأنها لا تصور العاملين إلا من أجل العمل نفسه. يأتي عنصر الفكرة في المقام الثالث، والفكرة هي القدرة على قول ما يمكن أن يقال، أو قول ما هو ملائم للمقام. ليس لأحد، ان يخلط بين الفكرة والشخصية، فالشخصية في الرواية ما يفصح عن الهدف الخلقي في القائمين بالعمل، أي ما يقدمون عليه وما يتحامونه، دون أن يصرحوا بذلك. هنالك كلام يقال، ولا

مجال فيه لظهور الشخصية، لأنه لا يحوي ما يمكن به معرفة الميل والنفور عند من يقوله. أما الفكرة فتظهر في كل ما يقوله القائلون سواء أكان ذلك حين يثبتون مسألة معينة أم ينقضونها، ام حين يصدرون قضية عامة.

العبارة تأتي في المرتبة الرابعة بين العناصر الأدبية، وهي تعبير عن الفكرة بالألفاظ، ولا فرق أن تكون شعراً أم نثراً. النغم الموسيقي يأتي خامساً، وهو بين العناصر الممتعة المواكبة للمأساة، وأكثر شيء مبعثاً للسرور. ومع أن المشاهد ذات تأثير كبير، إلا أنها أبعد الأجزاء جميعاً عن الفن، إذ من الممكن أن نلمس تأثير المأساة دون تمثيل ولا ممثلين، ثم أن جمال المشاهد يعتمد على المهندس أكثر من اعتماده على فن الشاعر.

لابد أن نذكر ان ارسطو ينهج نهج الطريقة الاستقرائية، فهو يجمع الأدلة والمعطيات قبل أن يقفز إلى استخلاص النتائج. أن حديث ارسطو عن العناصر المختلفة التي تكون المأساة، هو جزء من بحثه عن جوهرها. ارسطو لا يحكم بين الجيد والرديء في المأساة، ويبين قيمتها ووظيفتها، إلا بعد أن يكشف عن جوهرها بهذه الطريقة. أن أكثر آراء ارسطو في الطريقة المناسبة لبناء المأساة لا يحتاج إلى مزيد من التعليق، فهو يجول جولات منطقية بين البحث في ماهية المأساة، والأسباب التي يكسبها صفة الجودة. أن لبحثه في الوحدة والترتيب أهمية خاصة، إذ ينم عن أنه كان يتحسس الشكل الشعري، وعن وعي بالمتعة التي يمكن أن يتحقق نتيجة لتظافر العناصر المختلفة في عمل أدبي متكامل.

يستطيع المرء أن يدرك بوضوح، ان بحث ارسطو في العلاقة بين الشعر والتاريخ وطبيعة الاحتمال الأدبي، ينطوي على نظرة شاملة إلى قيمة الأدب، لكنه لا يكتفي بذلك للرد على اقتناع أفلاطون بأن الفن ليس محاكاة لمحاكاة، وهو يميل ايضاً إلى الرد

بدقة على إتهام افلاطون للفن، بأنه يؤدي إلى الفساد. رد ارسطو على هذا الإتهام بسيط، وهو جدير بالإلتفات، فهو يؤكد أن الفن بدلاً من أن ينعش العواطف، يحدث فيها تطهيراً غير ضار، بل تطهيراً مفيداً. المأساة عندما تثير عاطفتي الشفقة والخوف فينا، تتيح لنا أن نترك قاعة المسرح بعقل هادىء، وقد تصرفت كل عواطفنا. المأساة بنظر ارسطو لا تقتصر على نقل النظرة الخاصة التي تحملها، ولا تزودنا بالرضا المتأتي عن مشاهدتنا لوحدتها البنائية فحسب، ولكنها تزودنا ايضاً بمصرف أمين للعواطف المقلقة التي نطردها بقوة. المأساة إذن تضيف على معارفنا وتحقق لنا الرضا الفني، وتهيء لنا حالة عقلية أحسن. أن هذا الثلاثي من القيم يخلصنا من تهم افلاطون.

يبدو من آراء ارسطو في الحبكة، أنه على وعي بأهمية البناء والوحدة الفنية والعلاقة بين البناء والحقيقة. اما عن بعض الحيل المستعملة في المأساة الاغريقية، التي نوه اليها ارسطو، كالتعرف مثلاً من حين تكتشف هوية شخصية البطل نهائياً، كما ظهر بصورة جلية محزنة في (اوديب ملكاً)، فانها اقل استعمالاً، كما كان معروفاً لديه ان يخلط في بعض الاحيان بين ما هو اساس وما هو عار. مما هو جدير بالتنويه، انه لم يتورط في هذا الا نادراً ، وانه نفذ اغلب الحقائق الاساسية في طبيعة الحقل والشكل الادبيين.

لابد ان الدراما قد نشأت لحاجة اجتماعية، حين قطع الإنسان شوطاً ذهنياً كبيراً، ليضفي ما في ذاته على ذوات الآخرين، او ان يتبنى في ذاته مافي ذوات الآخرين لقد كانت مشكلة البداية تجابه الكاتب الاغريقي مجابهة شديدة بشكل خاص، وذلك لانه كان على المسرحية في عهده ان تلتزم بمبدأ وحدة الزمان. ومهما يكن مفهوم الزمن مطاطاً، ومهما تناولته المسرحية تناولاً غير واقعي، فان المأساة

الاغريقية كانت مقيدة بقيد حديدي من التقاليد ينص على ان يكون الفعل الممثل مستمراً.

إن من الضروري تأكيده، توفر البداية والوسط والنهاية في كل مسرحية. يبدو مثل هذا القول لاول وهلة بانة امر مفروغ منه ولا يحتاج الى بيان، ولكن مما لا جدال فيه ان ارسطو، كان يستخدم هذه الاصطلاحات المألوفة لتنقل المعاني الفنية . وبالرغم من ان كل قصة تبدأ عند نقطة معينة، وتستمر ثم تنتهي، الا ان القصة الخالية من الحبكة قد تبدأ عند اي مكان وتستمر وقد لا تستمر، وقد تتوقف عندما يتطرق الكلام الى الكاتب او الى الجمهور. ان المسرحية وهي تمثيل التسلسل المنطقي للحوادث يجب ان تبدأ عند نقطة ما في هذا التسلسل المنطقي. يجب اذن ان تتبع النتائج التي تنجم عن العمل الاولي، دون ان تحذف اي عمل يشكل جزء هاماً من هذا التسلسل كما يجب، والا تقف قبل ان تظهر على الاقل النتائج النهائية لتسلسل الحوادث الناجمة عن الحوادث الاولى في هذه السلسلة. وهكذا نرى ان مشكلة البداية والوسط والنهاية، هي في معناها الحقيقي امور لا يمكن ان يستغني عنها الكاتب المسرحي.

لقد ذهب ارسطو في الرأي الى ان المسرحية تنطوي على عنصرين هما الشخصية والحبكة، وان الحبكة هي العنصر الذي لايمكن الاستغناء عنه. ان الحبكة عنصر اساس في فنية المسرحية. ان الفرق بين القصة ذات الحبكة والقصة الخالية من الحبكة فرق بسيط حقاً، فترابط الحوادث في القصة الخالية من الحبكة يأتي نتيجة لورودها طبقاً لتتابعها الزمني. ان نسق مثل هذه القصة هو كالتالي: حدث هذا ثم حدث شيء آخر ثم حدث شيء ثالث وهكذا. اما احداث القصة ذات الحبكة فتجري طبقاً لتسلسل منطقي وليس فقط طبقاً لتسلسل زمني نسق مثل هذه القصة

ذات الحبكة ، هو كالآتي: لقد جرى هذا الحادث، ولذا جرى هذا الحادث ، ولذا جرى هذا الحادث.

إن ذلك الجزء من المسرحية، الذي اطلق عليه ارسطو اسم الجزء الوسيط، الذي هو اصعب اجزائها تمييزاً، ولكنه جزء اساس، وهو ذاك الجزء الذي يطور العناصر التي طرحها العرض التمهيدي المسرحي امام الجمهور. نجد من ناحية البناء، ان العناصر الاساسية في تطوير الحبكة ، هي التعقيد والازمة، وقد تكون الذروة في بعض الاشكال المسرحية من ضمن هذه العناصر اللازمة لتطوير المسرحية، وقد تتأخر في بعض الاشكال المسرحية الاخرى، حتى تجيء كجزء من الكل. ان عنصري التعقيد والازمة اساسيان، غير ان عنصر الذروة غير اساسي. التعقيد يشكل عنصراً اساسياً في بناء الحبكة، ويتألف هذا التعقيد في الاشكال البسيطة من المسرحيات، من ادخال اشخاص او حوادث تعيق البطل عن الوصول الى غايته، او تذكي الصراع الدائرين قوتين متخاصمتين. وقد يشمل ادخال عناصر غير مرتقبة ترتبط بالتأريخ الذي يسبق حوادث المسرحية.

لعل افضل نظرة للذروة، هي تلك التي نعدها ازمة الحد الاعلى من الاحساس والتوتر، فهي المشهد المسرحي الذي تتجه فيه العاطفة الى الضعف نتيجة لليأس او السعادة التي تأتي مع نهاية المسرحية. يمكن ان نعد ايضاً من ناحية البناء المسرحي، بانها نقطة التحول في المسرحية، فهي في المأساة، اللحظة التي يمر بها البطل لاول مرة هزيمته المحتومة، والتي لا يتقبلها عن طيب خاطر، وهي في الملهاة ذاك المشهد الذي يبدأ فيه الامل يداعب خيال البطل في النصر النهائي. ولما كانت الذروة في المأساة غالباً ما تكون اللحظة التي يتحول فيها خط البطل من التالق الى الافول، فانها تأتي عادة متقدمة في بناء المأساة عنها في بناء الملهاة، وذلك لان كاتب المأساة يجد صعوبة في

اقناعنا ،بان المصيبة آتية لاريب فيها، وان النجاة منها متعذرة، فلو حلت المصيبة فجأة شعرنا بانها غير معقولة ، كما ان النهاية السعيدة السريعة، والمكرسة تكريساً ، غير مقنع.

إن ارسطو يتمسك تمسكاً شديداً بمسألة وحدة الحدث او الوحدة في الحوادث التي تملأ فراغ المسرحية. ارسطو يريد موضوعاً واحداً، وحادثاً واحداً يسيطر على غيره من الاحداث، ولم يكن من رايه ان يستعاض عن هذه الوحدة ببطل رئيس، تنتهي اليه مجموعة كبيرة من الاحداث او المغامرات، وذلك في الوقت الذي نجد فيه عدداً كبيراً من المسرحيات التي لا تتوفر لها هذه الوحدة الصارمة. الجدير بالذكر، ان ارسطو في كتابه الشعر ، يقف موقفاً سلبياً لوحدة الزمان، فانه يلاحظ ببساطة، ان التراجيديا اليونانية، تضطر قدر المستطاع ان تدوم مدة دورة شمسية، قد يكون يوماً كاملاً، او تتجاوز ذلك بقليل. الحقيقة ان ارسطو يقرر واقعاً ولا يضع قانوناً، في هذا الشأن.

ارسطو يرى ان الحادث عبارة عن الجزء الاساسي في الدراما ، ومن دونه لا يمكن ان توجد التراجيديا ، اذ انه بمكانة الروح . الواقع ان الحادث في المسرح ، كما هو الشأن في الحياة ، لا يمكن لطبائع الناس او اخلاقها ان تتكون وتظهر الا بواسطة ما يصدر عنها من اعمال وأحداث. ان الانفعالات هي كل التغييرات التي تجعل الناس يعبرون عن رايهم فيما يتعلق باحكامهم، وتكون مصحوبة باللذة او الالم، مثل الغضب، الرحمة، الخوف، وكل الانفعالات المشابهة واضرارها. التراجيديا مشتقة من كلمة (تراجوس) الاغريقية، ومعناها (ماعز)، فالتراجيديا اذن هي (اغنية الماعز). هناك ثلاثة آراء في منشأ التراجيديا وعلاقتها بالماعز. أولها هي العادة التي جرت بين قدماء الاغريق بوضع ماعز، جائزة لمنشأ هذا الضرب من الشعر كل عام في عيد

ديونيسيوس. ثانيها هو ان الكورس الذي كان يتولى انشاد الاغاني في اعياد ديونسيوس كان يتخفى في زي تيوس خراف، يعرف واحدها بالساتير، وهو يشبه الماعز، ومن هنا جاء الاطلاق ثالثها هو ان الضحية التي كان الناس يقدمونها في هذه المناسبة كانت ماعزاً. اما المعنى المتأخر للتراجيديا، فقد جاء نتيجة للطابع الحزين، الذي تطبع به القصة التي تعالجها هذه التمثيليات التي عرفت بالتراجيديا.

كانت التراجيديا في اوائل القرن الخامس قبل الميلاد جزء لا يتجزأ من مهرجان عيد الديو نيسيا الكبير في اثنين ، وهو مهرجان كان يقام سنوياً في الربيع احتفالاً بعيد الاله ديونسيوس اله الكروم، والذي اتخذه الدراميون حامياً وراعياً لهم. كان يتنافس في هذا المهرجان ثلاثة شعراء ، يقدم كل منهم ثلاث تراجيديات ودراما ساتيرية واحدة، ويخصص لكل شاعر يوم مستقل، ثم في اليوم الرابع تعرض ثلاثة اعمال كوميدية او اكثر، داخل نطاق المسابقة، لثلاثة شعراء او اكثر. كانت التراجيديا عند اسخيليوس يؤديها ممثل واحد، ثم ادخل عليها اسخيلوس الممثل الثاني، اي جعلها في شكل ديالوج، او حوار بين شخصين، بعد ان كانت مجرد منولوج يتلوه شخص واحد، ويعلق عليه الكورس. لقد كان الكورس يتكون من مجموعة من المنشدين - اختلفت الآراء في تحديد عددهم – يمثلون اشخاصاً من البشر، اما في الدراما الساتيرية، فقد كان الكورس يأخذ شكل ساتير، اي بشكل الإنسان، ولكن بآذان الخيول وذيولها، مع ارتداء ملابس فاضح. لقد كانت هذه الدراما الساتيرية تقوم على تمثيل موضوعات او اجراء من اساطير قديمة تدعو للسخرية.

الملهاة الاغريقية كانت كاختها المأساة، فلقد نشأت وارتبطت بعبادة ديونسيوس. لقد كانت الدولة هي التي تنظم اخراجها وتموله، وكانت تقدم في المناسبات نفسها التي كانت تقدم فيها المأساة، كجزء من المباريات المسرحية في

احتفالي ديونسيوس السنويين. المأساة بدأت في المراثي المتعلقة بعبادة ديونسيوس، ولكن الملهاة نشات عن العربدات، التي كانت تجري تكريماً له كإله للخمرة والخصب والتكاثر. الملهاة بدأت بالاستعراضات الصاخبة التي لا تخلو من تهتك. لعل اللمز هو أهم خاصية بارزة من خصائص الملهاة الاغريقية. لقد كان لكاتب الملهاة من حرية السخرية، القدر الكبير ، فقد كان بامكانه ان يهاجم اي شيء يرى انه جدير بالهجوم، سواء أكان ذلك حكام اثينا او ثقافة العصر وروادها، او اكثر العادات الاجتماعية قرباً الى قلوب الشعب، او اهم الاسس في سياسة الدولة. لقد كانت الدولة في اثينا القديمة تبيح مثل هذه الحرية في الكلام، واكثر من هذا، انها كانت تمول المسرحيات التي تستخدم مثل هذه الحرية. لقد كان الخمر واللمز للافراد والمؤسسات، هو جوهر الملهاة عند ارستوفان. لقد كانت الملهاة تقوم بشيء من الوظيفة النقدية التي تقوم بها افضل الصحف الحديثة المستقلة، عندما تمارس بحرية نقد أي موضوع. يمكن القول انه كان مباحاً لكاتب الملهاة ان يستخدم أية صورة من صور الاتهام او السخرية. لم تكن تعيق الكاتب عقدة المسرحية، فقد يستطيع هجومه ان يتخذ اقوى صورة من اللمز او أقوى صورة من السخرية اللاذعة، او كليتهما معاً، وقد يستطيع، اذا ما اراد، ان يترك هجومه، وما فيه من لمز وهزل جانباً، ويتجه كلياً الى الشعر الغنائي ، الذي لا يرتبط جماله بهجوم الكاتب ابداً.

لقد كانت الكوميديا تتكون من نفس اجزاء التراجيديا، الا انها سريعة التطور، ودائماً ما كان المنظر الاخير او حفل زواج. موضوع الكوميديا كان قصة بسيطة او اقصوصة تعليمية على لسان الحيوانات أو الطيور، او حدث فكاهي. وكان يدخل فيه في الوقت نفسه. اما دور الكورس في الكوميديا فهو الاثارة وليس التهدئة، كما في التراجيديا. اشخاص العمل الكوميدي سواءاً كانت مأخوذة من واقع الحياة او كانت تشخيصاً لافكار مطلقة، مثل السلامه والحب، فتكون صارخة بحيث لا تعود

مسؤولة اخلاقياً. كان الكورس في الغالب يتكون من اربعة وعشرين شخصاً، نصفهم من الرجال والنصف الآخر من النساء، وان كان الرجال هم الذين يؤدون دور النساء ايضاً.

أما من ناحية البناء، فان الملهاة الاغريقية تشترك مع المأساة في بعض السمات: كالجوقة وقيود مسرح معين ومزاياه، والاقنعة، والنشيد، والرقص، ولكنها تختلف عن المأساة في خطتها، كما تختلف في روحها. وبالرغم من ان ارستوفان كان ينوع في الغالب ، في بناء مسرحياته ليتلاءم مع اغراضه الخاصة ، الا ان المخطط العام لهذه المسرحيات كان واحداً دائماً. لقد كانت المسرحيات تبدأ بمشهد بين اثنين من الممثلين او ثلاثة، يتلخص فيه الاطار العام والموقف، وتظهر الجوقة، وتشرع في غناء انشودة الاستهلال. الجوقة في العادة مؤلفة من اربعة وعشرين رجلاً، وكان ظهورها وتصرفاتها تختلف عن ظهور وتصرفات جوقة المأساة، فقد كانت ماجنة مضحكة، وكان افرادها ، في الغالب، يلبسون ملابس غريبة. في مسرحية (الضفادع) لارستوفان كانوا يرتدون ملابس بحيث يشبهون الضفادع، وكانوا يتزينون بالريش في مسرحية (الطيور). وبعد ان تفرغ الفرقة من نشيدها الاستهلالي تنسحب الى مكان الاوركسترا، حيث تظل هناك حتى نهاية المسرحية.

لعل اهم ميزة تتسم بها الملهاة، الحرية الكاملة في القول، فقد كان ارستوفان يهتم عادة بمهاجمة احد الافراد، ومهاجمة افكاره واعماله، او اظهار تفاهة سياسة حاكم مدينة من المدن اليونانية. وهناك صفة اخرى تمتاز بها المأساة الاغريقية، الا وهي اجتناب المناظر الداخلية دائماً، على عكس المسرح الحديث، فالمناظر الداخلية منتشرة، لان تقديم المنظر الداخلي في مسارحنا أيسر بكثير من تقديم المنظر الخارجي، ولاننا ننفق معظم حياتنا في عقر دورنا ، اما في بلاد الاغريق فالامر كان على عكس

ذلك تماماً، لان الاغريقي العادي ينفق معظم ساعات يقظته خارج البيت، ولانه – وهذا قد يكون سبباً اقوى – من المتعذر تقديم منظر داخلي في مسرح في العراء.

أما فيما يخص تطور الدراما اليونانية من المرحلة البدائية الى مرحلة اكثر تقدماً، فيبدو ان الفضل فيه يعود الى اريون، الذي حولها من اناشيد تلقى في اعياد الاله ديونسيوس، الى شكل فني، يتجاوب مع هذا التطور، وهي مرحلة هامة، كان لابد ان يحدث فيها شيئان: اولهما ان يضفي الشاعر على اعماله صفة الموضوعية ، المبرأة من الميول الشخصية ، وثانيهما ان يتحرر الشاعر من كل قيود في اختياره لموضوعاته، بحيث لا يخضع لخرافة الاسطورة. اما تخلص الدراما من اسطورة ديونسيوس، فيرجع الى فرنيكيوس، الذي بدأ هذه البدعة، مما جعل المشاهدين اليونانيين يجأرون بالشكوى من هذا الابتكار الجديد. اما برتيناس، فقد احدث تطوراً اهم، اذ ترجع اليه نهضة التأليف الدرامي الاصيل، الذي لم يكن يستقى كل عناصره من جو الاناشيد والطقوس، وانما اصطبغ بالصبغة الشخصية، وبفضاء اصبح للمسرح ملامح اكثر جدية وخصوبة وتحرراً، واصبح الطريق مفتوحاً لنهضة الدراما، التي ادت بها الى الشكل الذي وصلتنا به.

الاغريقي كان يحب التناسق ، وان الكاتب المسرحي يحب ان يكون عمله متناسقاً. بل اكثر من هذا، فهو يعتقد ان العالم باسره لابد ان يكون متناسقاً. هذا شيء طبيعي، اذ يتطلب العقل والكمال شكلاً متناسقاً في روائع اعمال الإنسان، والإنسان جزء من الطبيعة، وكل ذلك تكون الطبيعة ايضاً متناسقة، لانها قائمة على العقل طبقاً للغرض. ان العلاقة بين المعنى والشكل المسرحي منطقية ، بحيث ان اي تفسير يمكن دحضه بطريقة مقنعة، فهو إن لم يعلل تفاصيل المسرحية يكون خاطئاً، لان التعليل الصحيح يوضح كل شيء . ان الفنان الاغريقي عنده فكرة واضحة جداً عما

سيقول، وعنده تحكم تام في مادته. ان المنطق والوضوح يظهران بكل جلاء في شعور الاغريق بالشكل المسرحي. ان غرام الاغريق بالتناسق والتماثل هو بمثل هذا الوضوح . وتتفرع عنه جملة تفريعات شائقة ، فنحن نجد لديه اينما نظرنا تقديراً للانموذج الذي يحتذى. لاشك ان الاغريق القدماء اول من طور المأساة. لم يكن دورهم مقتصراً على ابداع الصورة المسرحية، بل وصلوا بهذه الصورة الى مستوى من الكمال، حتى ان المأساة الاغريقية ما زالت تعتبر، وبعد ما يقرب من 2500 سنة، مقياساً للجودة.

يرى البعض، مثل الفيلسوف نيتشه، ان المأساة الاغريقية كانت غناء موضوعياً، غناء يعبر عن الحالة النفسية عند بعض شخصيات الاسطورة المجسدة امام اعيننا. كان على الكورس المكون من رجال تنكروا ازياء الحيوانات والنباتات، الكورس الذي يغني غناء حماسياً، ان يشرح الانفعالات، التي ادت به الى حالة الهوس هذه. كان يوحي الى المستمعين بطريقة مفهومة بموكب مأخوذ عن قصة صراع ديو نسيوس وآلامه. ظهر، فيما بعد ، الاله نفسه على خشبة المسرح لسببين: من ناحية، يروي بنفسه المغامرات التي كان بطلاً لها، والتي اثارت هذا الاشفاق الشديد عند حاشيته، ومن ناحية اخرى، بدا وكأنه الصورة الحية ، او تمثال الإله الحي، في الاثناء التي ردد فيها الكورس غناءه الحماسي للمثل القديم. من الصعوبة المتكررة، التي كان يواجهها الكاتب المسرحي، ضرورة وجود الجوقة الدائم، وهذا كان يخلق صعوبات ،يكاد يستحيل اجتيازها بالنسبة لتغيير المكان او الزمان. وهذا هو السبب الرئيس في توفر وحدة المكان في المآسي الاغريقية بشكل عام، ومحاولة هذه المآسي توفير وحدة الزمان، غير ان وحدة الزمان كانت احياناً توفر بتجاهل مرور الوقت اللازم، كما تجاهل اسخيلوس في مسرحية (اغاممنون) الزمن الذي احتاجه الاغريق للرجوع الى طروادة.

إن الرقصة البدائية لم تكن تخلو من المضمون او الفكرة ، التي هي جوهر الفعل، يمكننا ان نحصر ثلاثة انواع على الاقل من الرقص، يدور اولها حول علاقة الإنسان بالالهة والارواح، التي اصلها في مظاهر الطبيعة المحيطة به ، وهو ما يمكن ان نطلق عليه الرقص الديني. اما النوع الثاني فيتعلق باحتياجات الإنسان نفسه من الطعام ، سواءاً كان نباتاً ام حيواناً، كرقصات استدرار المطر اللازم لنمو النبات، أم رقصات صيد الحيوان، النوع الثالث، هو رقصات الحرب وفي جميع الاحوال، دائماً ما توجد (الفكرة)، التي يحاول الإنسان التعبير عنها، وفي سبيل ذلك لجأ الى بعض الوسائل المساعدة، والتي كان اهمها القناع، الذي هو في حد ذاته تجسيد لفكرة او انفعال او شخصية حلت في شخص مرتدي القناع، وهذا جوهر التمثيل.

الجوقة موجودة في المسرحية الموسيقية الحديثة ، وتحمل الاسم نفسه وترقص، وتحاول ان تغني الا انها تختلف في وظيفتها عن وظيفة الجوقة في المأساة الاغريقية كل الاختلاف. الجوقة الاغريقية هي اثر من آثار ايام سبقت ميلاد المأساة، وهي تشكل من عدة وجوه من خطأ في التسلسل التاريخي في المسرحية، وقد اعطيت في العهد الاخير للمسرحية الاغريقية دوراً ثانوياً، كان في تضاؤل مستمر، ولكن طابع المسرحيات المتصل بالطقوس الدينية جعل امر الغاء الجوقة شيئاً مستحيلاً، وقد استطاع كتاب المآسي ان يجعلوا من الجوقة ابلغ اداة مسرحية. لقد كان دور الجوقة يتباين بتباين المسرحيات ، وباختلاف الاجزاء في المسرحية. لقد كان افراد الجوقة احياناً مجرد شخصيات ثانوية تملأ المنظر، وتعبر عن افكار الجمهور المتنوعة. الجوقة كانت احياناً تأخذ، كمجموعة، دور البطولة كما في مسرحية (النساء الطرواديات) حيث يقوم افراد الجوقة بدور النساء الطرواديات. وقد استخدمت الجوقة ايضاً لتؤكد مكانة شخصيات هامة، ففي مسرحية (انتيجوني) لسوفوكليس تجد الجوقة من الحكام، من اهل طيبة، والذين ينكرون على انتيجوني اعمالها غير الشرعية، هم

سبب عزلتها القاسية. وترتبط هذه الوظيفة ارتباطاً وثيقاً بوظيفة اخرى تؤديها الجوقة في اغلب الاحيان، الا وهي وظيفة الجمهور المثالي. اي ان الكاتب يجعل الجوقة تتجاوب مع الاحداث التي يتحدث بها فوق المسرح بالطريقة نفسها التي يتوقع ان يتجاوب معها الجمهور، وان كان تجاوب الجوقة اوضح من تجاوب الجمهور بياناً. هذه الجزقة تعبر عن فزعها عندما يريد الكاتب من جمهوره ان يستسلم ليأسه. تتم هذه الطريقة احياناً بطريقة مباشرة، بتعليقات على الفعل في المسرحية، ولكنها تأتي في ابلغ شكل متميز، وبطريقة غير مباشرة، كما هو الحال في النشيد النذير، الذي تنشده الجوقة بعد دخول الملك والملكة الى القصر في مسرحية (هيبوليت) بعد ان هرولت فيدرا خارجة من المسرح، لتقتل نفسها. لاشك في ان امكانية إحداث هذه التأثيرات الدقيقة كانت تزداد كثيراً في المأساة الاغريقية، نتيجة لعلم الجمهور المسبق بالخطوط العريضة لعقدة المسرحية.

لقد كان اهتمام الكاتب المسرحي منصباً على الفروق الدقيقة في التأثير المسرحي بدلاً من ان يصرف جهده في توضيح حركة الفعل، او في الابقاء على وضع الشخصيات بعيدة عن الاضطراب. اما الطابع الموسيقي للمأساة الاغريقية، فليس غريباً عنا غرابة العنصر الديني ، اذ اننا نجد شيئاً مشابهاً له في الاوبرا .لقد كان الصوت الجميل، لا صوت الكلام وحده، بل صوت الغناء، من اهم مؤهلات الممثل الاغريقي. ولما كان اقصى عدد للممثلين في المأساة ثلاثة، فقد كان على كل ممثل منهم ان ينوع في نغماته وفي طبقة صوته، عندما يظهر في ادوار مختلفة في المسرحية نفسها. وقد كان الامر صعباً بشكل خاص، لانه كان على الممثل الايقتصر في تمثيله على ادوار الرجال، بل عليه ان يمثل ادوار النساء. وهذا يتطلب صوتاً ذا مرونة فائقة ومدى عظيم، بحيث يستطيع ان يصل الى آذان آلاف المتفرجين، الذين يجلسون في مسرح في العراء.

يتوسع ارسطو عند بحثه في الشعر الملحمي، في بعض النقاط التي اتى عليها في بحثه للمأساة. يسهب ارسطو في قضية الصدق الشعري وعلاقته بالصدق الحرفي، كما يتجلى في الوقائع التأريخية، ويبدو انه هنا يتعمد في الرد على تهم افلاطون للشعراء، بانهم كاذبون محاكون، ويبطل ما ذهب اليه، من ان مستعمل الشيء هو اكثر الناس معرفة به، ويليه في ذلك الصانع ثم الشاعر، الذي يتحدث عنه، دون ان يكون قادراً على استعماله او صنعه. يقول ارسطو، ان الشاعر لا يضره ان يخطىء في الحقائق، فهذه الاخطاء، مهما تكن ليست جوهرية ولكنها اخطاء عرضية في الشعر، ولا تؤثر في الصدق الشعري لعمله. يميز ارسطو بوضوح بين المعرفة العملية والصدق الحرفي من جهة، والادراك الخيالي والصدق الشعري من ناحية اخرى. انه بهذا يبين ان بحث افلاطون لهذه الناحية من القضية مختلط كل الاختلاط.

بحث ارسطو في الملحمة ذو اهمية خاصة ، لان الملحمة اقرب الأنواع الأدبية القديمة الى القصة الحديثة. لقد كانت الملحنة طبعاً تكتب شعراً، ويبدوان ارسطو يرى أنها يجب أن تكون كذلك، فالبحر السداسي او البطولي – في نظره – هو اعمق الاوزان واضخمها فخامة، ولذا لم يحاول احد ان ينظم قصة طويلة النهج على وزن آخر غير البطولي ذلك لان الطبيعة نفسها، هي التي تهدي اختيار الوزن المناسب. الملحمة اذن عبارة عن شعر قصصي، بطولي قومي، يحتوي على احداث خارقة للمعتاد. الملحمة باعتبارها شعراً تكون أثراً من آثار الخيال القوي، الذي يستطيع ان يبعث عالماً متحركاً ولا يحد في تنوعه .توصف الملحمة بانها قصصية، واذن فهي تضع امام اعيننا سلسلة من الاحداث. اننا نجد فيها دون ريب، أوصافاً وخطباً وصوراً، ولكن كل ذلك يعتبر ثانوياً بالنسبة للقصة. انها التأريخ الخيالي بالنسبة للماضي التأريخي لعصر يكون الناس فيه اكثر اهتماماً بما يصوره الخيال الجميل منهم بما يخلقه الواقع الحقيقي.

الملحمة عند ارسطو هي موضوع الاحتمال، وموضوع التأريخ هو الحقيقة. ارسطو يرى انه بالامكان ان توضع قصص التأريخ لهيرودوت في قالب منظوم، ولن يخل ذلك كونها تأريخاً، سواء مع النظم او من دونه. لاشك ان ارسطو، على جانب كبير من الحقيقة، في مثاله هذا، لان الشاعر القصصي يتخذ اساساً لملحمته حادثة حقيقية، او قدر لها ان تكون حقيقية، وذلك مثل حرب طروادة، ولكن حول هذه الحادثة يحيك نسيجاً من الحوادث الممكنة الحصول، دون ان يشغل نفسه بحقيقة حصولها ام لا. الشاعر اما ان يتخيل كذلك اشخاصاً، واما ان يعير اشخاصاً قد وجدت حقاً، احساسات وخطباً واعمالاً من صنعه هو، غير ان ذلك كله لابد وان يكون متناسباً مع طبائع هؤلاء الاشخاص. الشاعر بعد ذلك يظهر اهتماماً بما صنع او تخيل، ويحاول ان يثير عواطفنا وميولنا نحو هؤلاء الاشخاص. الملكتان الاساسيتان اللتان تكونان الشاعر اذن، هما ملكة الخيال وملكة الاحساس، اما العقل فيأتي بعد ذلك كرقيب في ثوب الذوق او الحكمة لكي يمنعه من التردي في السفاسف وفي الاستمالة. المؤرخ على العكس من ذلك، يجب عليه الا يسجل غير الحوادث الثابتة. اشخاص المؤرخ لابد وان يكون لهم وجود حقيقي وهو مضطر لان يدرك طبائعهم ويشرحها، دون ان يغير من ذلك شيئاً، وهو يروي خطبهم كما كانت ، دون ان يغير منها شيئاً.

لم تكن القصة النثرية معروفة في ايام ارسطو، ولذا فهو يرى ان الشعر أداة ضرورية للقصص. المهم ان عنايته كانت موجهة في المقام الاول الى طبيعة القصة وسياقها. لاشك ان هناك علاقات وثيقة توجد بين الملحمة الكبيرة والتراجيديا، وليس من المصادفة ان يكون ارسطو قد أثار الى هذه الحقيقة فعلاً. الشيء الذي لابد من ذكره ، ان الملحمه الهوميروسية والتراجيديا الكلاسيكية تعود ان، في الازمان الكلاسيكية، الى عصور مختلفة جداً، ومهما قد تكونان متقاربتين في بعض المسائل

الجوهرية المؤثرة في المضمون والشكل، تختلف مع ذلك طرقهما الشكلية اختلافاً واضحاً، فالمسرحية الكلاسيكية تنشأ عن عالم الملحمة. ان القوة الدافعة للحركة في الملحمة الكلاسيكية ليست البطل الملحمي، بل قوة الضرورة المجسدة في الالهة. عظمة البطل الملحمي تظهر فقط في مقاومته البطولية او المستمرة والذكية لهذه القوى.

إن الملحمة ككل اثر ادبي ، لابد ان يكون لها وحدة ، وهذه الوحدة نتيجة لامور: الاول ان تحتوي على حادث مهم تتبعه سائر الاحداث الثانوية ، كغضب أخيل في الالياذة الثاني ان تحتوي شخصية رئيسية مثل أخيل، تقود الحوادث وتكسب الشعر وحدة المتعة. يجب بعد ذلك ان ترتبط الاحداث في تتابعها كحلقات السلسلة، فكلما تقدمت الاحداث بنا، اقتربنا قليلاً من الحل. مع ذلك، لما كان الطريق الى نهاية الملحمة الطويل، ضمن الطبيعي ان تكون هناك وقفات للراحة على طوله، او أن يكون السير في بعض الاحيان بطيئاً. فيما عدا هذين القانونين المشتركين في كل انواع الانتاج الادبي، وهما الوحدة في الحدث، والمتعة في تتابع الاحداث، نقول فيما عدا هذين الامرين، فان الملحمة تمتاز ببنائها وهندستها. فهي باعتبارها قصة لحدث، لابد وان يكون لها مظهر المأساة، من ناحية اشتمالها على العرض والتغيرات الفجائية، التي يتعرض لها البطل، وثم العقدة والحل . ليس من المألوف ان يسير الحدث في الملحمة بشكل واحد وفي اتجاه واحد، اذ قد يطرأ على ابطال الملاحم من تغيرات فجائية، فالواجب يقضي بان يكون صورة للحياة، التي تجري فيها الحوادث متعارضة أو متباطئة أو مسرعة، بواسطة ما يعترضها فجأة من حوادث اخرى، فالتغيرات اذن أمر ضروري. اما الحل، فهو اللحظة التي ينكشف فيها الموقف المعقد، ويقترب فيها من هدفه، بطل الملحمة، وتحظى فيها بالحل، النظرية التي وضعها الشاعر.

تطرق ارسطو كما تطرق قبله أفلاطون وفيثاغورس الى مسألة التطهير، الذي يحدثه الفن الموسيقي، نتيجة سيطرته على انفعالات النفس. لقد استقى ارسطو بحثه في هذا الجانب من خلال ناحيته الدينية، فالموسيقى تحدث حالة اشبه بحالات الصوفي، ففي هذه الحالة تصيب بعض حالات غيبوبة مصاحبة للحماس الديني، ثم يتبعه بعد ذلك حالة هدوء وصفاء، وكأنهم وجدوا في هذه العملية نوعاً من التطهير، كان نتيجة الحماس الذي اثارته بعض الالحان عندهم. ان النفس هنا تثار لكي تهدأ في النهاية، وكأنها وجدت الدواء الشافي لها، انها دعوة للنقاء والصفاء. لا يقف امر التطهير عند حالة الحماس الديني، فهناك تطهير آخر يحدث بمساعدة عاطفتي الخوف والشفقة. هذه التغيرات الفجائية تقع بالضرورة ايضاً في النفوس التي اسلمت قيادها، تحت سحر الموسيقى، الى الرحمة او الفرع، او الى اي انفعال آخر. كل مستمع يتحرك تبعاً لتأثير هذه الاحاسيس كثيرة او قلة في نفسه، لكنهم جميعاً على التحقيق قد وجدوا نوعاً من التزكية، ويشعرون انهم خفاف بفعل اللذة التي احسوا بها.

افلاطون سبق ارسطو بالقول ان المأساة تشبع الفهم العاطفي للانسان من خلال اثارتها لعاطفة الشفقة، ولكن هذه الاثارة المسرحية ليست في صالح الإنسان، بل ضده من حيث انها تبعث التعلق النفسي، فتحجب دور العقل وتبعد الإنسان عن الحقيقة والخير، اي انها تفسد النفس بصورة عامة. افلاطون ادرك قوة المأساة وتأثيرها السلبي في النفس، ذلك الذي يجعل الإنسان في حالة عدم توازن، فيؤدي بالتالي الى عدم السيطرة على النفس في الحياة الواقعية، مستقبلاً. اما ارسطو فقد استغل هذه المؤثرات الفنية في احداث حالة ايجابية.

لاشك ان حالة التطهير التي يحدثها العمل المأساوي في نفوس جمهوره، حالة ايجابية، فهي تخدم جمهورها من حيث انها تسكن الاندفاعات المختلفة للعواطف،

فترفعها الى درجة السمو. هذه الحالة كافية لطرد الشر في نفس الجمهور، واحداث حالة من الهدوء النفسي، يكون نتيجة ذلك مقابلة او مساواة بين الخير والجمال، ولكن لو نظرنا اليها من زاوية اخلاقية حقيقية، فهي ليست الا حالة عابرة تدعو الى تحرير نفسي موقت، فالاعجاب الجمالي قصير الامد، اما الشرور فانها دائمة، وتحدث في كل لحظة. ان هذا التطهير بالمعنى الارسطي، تطهير موقت لا يحاول ان يقتلع الشرور من جذورها اقتلاعاً تاماً، فالحالة النبيلة التي يقتلعها منا الجمال الفني موقت، وليس له اثر دائم. ان العملية التطهيرية التي تصيب المشاهد او المستمع للفن المأساوي تشبه حالة العذاب التي يعانيها الفنان قبل ان يبدأ عمله الفني، بحيث يتخلص من آلامه حال مسكه لقلمه او فرشاته، ليبعد عنه ذلك الالم.

إن العلة الغائية للمآساة هي تنقية الروح عن طريق تطهير الانفعالات، وهذا هو معنى الكلمة اليونانية (التطهير CATHARSIS). فعن طريق تجربة الانفعالين البديلين، انفعالي الرهبة والشفقة، تريح النفس عن ذاتها هذا الحمل. وكل ذلك، فان للمأساة هدفاً علاجياً، وهنا نجد المصطلح المستخدم مستمداً من الطب. اما الجانب الذي كانت فيه آراء ارسطو تتسم بالاصالة، فهو اقتراح العلاج عن طريق جرعة بسيطة من الداء ذاته، وهو نوع من التحصين العلاجي النفسي. وبالطبع لابد ان يسلم المرء، في هذا الوصف لغاية المأساة، بان الرهبة والشفقة يتملكاننا جميعاً، وهو أمر صحيح على الارجح.

لقد اخذ ارسطو في موضوع الفن المأساوي لعاطفتي الشفقة والخوف ذاتهما، على الرغم من اختلاف مصادر اثارتهما في احداث التطهير، الذي يرجوه من هذا العمل الفني، لان المأساة لا تستهدف جلب اية لذة كانت، بل اللذة الخاصة بها. المأساة لها طول معلوم، بلغة مزودة بالوان من التزين، تختلف وفقاً لاختلاف الاجزاء،

وهذه المحاكاة تتم بوساطة اشخاص يفعلون، لا بوساطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف ، فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات.

إن هذا الجزء الاخير من تعريف المأساة والمتمثل بناحية التطهير كان وما زال مثار نقاش لكثير من الباحثين، اولئك الذين قدموا عدة تفسيرات متباينة لما كان يقصده ارسطو في التطهير. ذهب قسم من الباحثين الى ان ارسطو اراد من كلمة تطهير، هو التحرر من عاطفتي الشفقة والخوف باعتباران هاتين العاطفتين تسيطران على الإنسان وتستبعدانه اما القسم الآخر من الباحثين، فقد ذهب الى ان المقصود من كلمة تطهير بالمعنى الارسطي، هو ان الشفقة والخوف ماهما الا عبارة عن احاسيس، يستطيعان ان يحررا الإنسان هذا الرأي الاخير هو الرأي المأخوذ به هذه الايام، وفي اغلب الاحيان، من بعض الباحثين . اوضح برتراندرسل ايضاً بشأن هذه المسألة، عندما بين بان الطريقة الاولى تمثل نوعاً من تحصين النفس، وهي اشبه بالعلاج من حيث اعطاء جرعة قليلة من الداء ذاته، اما الطريقة الثانية فهي مستمدة من الطب. هناك بعض الباحثين قد شككوا في مصطلح التطهير وتأثيره، بل حتى نقده ، وبيان الخطأ فيه، فالاختلافات في تفسير ما كان يقصده ارسطو من التطهير كثيرة ومتباينة، والسبب في هذا يعود الى ارسطو ذاته، فهو لم يقدم لنا شرحاً لهذا التعبير الغريب، اللهم الا اذا فقد جزء من كتاب فن الشعر، وهكذا ترك ارسطو المجال حراً للمفسرين.

لقد كان معبد دلفى مركز عبادة الاله ابولو، الذي يرمز لقوتي النور والعقل. تروي الاسطورة القديمة ان ابولو قتل البيثون PYTHON، وهو الحية الاسطورية التي ترمز للظلام، وتخليداً لهذا العمل بنى الناس معبد الاله في دلفى، وفي هذا المعبد كان ابولو يقوم بحماية منجزات الروح اليونانية. وعلى نحو مواز لذلك، فان عبادة

ابولو تتضمن اتجاهاً اخلاقياً مرتبطاً بطقوس التطهير. الاله ذاته كان قد اضطر الى ان يكفر عن الدنس الذي لحق بعد انتصاره على الحية الاسطورية، واصبح الآن يحمل الامل للآخرين ممن دنسوا انفسهم بالدم.

يقول نيتشه: كان الاغريقي يلجأ الى جو العرض المسرحي، جو السلام والعظمة والتأمل، هرباً من الحياة العامة المشتتة التي اعتادها ، حياة السوق والشارع والمحكمة. الاغريقي الذي كان يحضر لمشاهدة المأساة في اعياد ديونسيوس، يحمل في نفسه شيئاً من المادة التي ولدت منها المأساة. لكي نستشعر الشفقة، لابد لنا ايضاً ان نعتقد في خيرية بعض الناس على الاقل، لاننا اذا ظننا انه لا انسان خير، فسنعتقد ان كل انسان يستحق الشقاء. بعبارة اخرى، نحن نستشعر الشفقة، كلما كنا في حال من يتذكر ان امثال هذه المصائب قد حدثت لنا او لذوينا، او نتوقع ان تحدث في المستقبل. فلتكن الشفقة نوعاً من الالم الذي يثيره منظر الشر، القاتل او الاليم ، الذي يصيب من لا يستحقه. الشر الذي قد يتوقع المرء وقوعه له او لواحد من اصدقائه، وحين يبدو وشيكاً، لانه من البين أن من هو معرض للشعور بالشفقة، لابد ان يكون بحيث يظن انه هو، او أحد اصدقائه وذويه، معرض لمعاناة شر ما. ولهذا لا يقدر على الشعور بالشفقة من اصابهم الخراب التام، لانهم يظنون انه ليس في طاقتهم بعد، ان يتحملوا اي شيء، لانهم استنفدوا كل الآلام، ولا اولئك الذين يحسبون انفسهم في غاية السعادة، اذ هم بالاحرى وقحاء ، ذلك لانهم حسبوا ان كل الأشياء الحسنة صارت في حوزتهم، فمن الواضح انهم لا يمكن ان يصيبهم شر، وهذا من الأشياء الحسنة.

الناس يشفقون على من يشبهونهم في العمر والخلق والعادات والوضع الاجتماعي والاسرة، لان امثال هذه العلاقات كلها، تجعل الإنسان اكثر احتمالاً كي

يظن ان شقاءهم قد يصيبه هو ايضاً. نستطيع هنا ايضاً ان نستنتج ان كل ما يخاف منه الناس الى انفسهم يثير شفقتهم اذا اصاب الآخرين. ولما كانت الآلام تدعو الى الشفقة فيما تبدو قريبة، غير ان الماضية او المستقبلية ، - قبل عشرة آلاف سنة او بعد عشرة آلاف سنة – اما انها لا تثير اية شفقة على الاطلاق، او تثير بدرجة قليلة ، ذلك لان الناس لا يذكرون الاولى ولا يتوقعون الثانية. وعن هذا يلزم ان الذين يعينون على احداث التأثير بالبوادر والصوت والملبس والفعل الدرامي بعامة، هم ادعى الى اثارة الشفقة ، لانهم يجعلون البلاء يظهر ماثلاً حاضراً (امام العيون، بوصفه مستقبلاً) او ماضياً.

إن المصائب التي حدثت من وقت قريب او على وشك الحدوث، تثير الشفقة اكثر، للسبب عينه. الشفقة ايضاً تثيرها العلامات والافعال، مثل ملابس من تألموا، وامثال هذه الأشياء، وكلمات من يتألمون الآن فعلاً، كما هي مشاهد في الموت. يثير الشفقة بخاصة، ان يظهر الناس غير هايبين في مثل هذه الاوقات الحرجة، لان كل هذه الامور – من حيث انها تقع تحت انظارنا مباشرة – تزيد الشعور بالشفقة، لان المتألم يبدو انه لا يستحق ما حل به من شقاء، ولان التألم ماثل امام عيوننا. لهذا فان مما يثير الشفقة ان يفصل المرء عن اصدقائه وذويه. كذلك اذا جاءت المصيبة من حيث يحتسب المرء انه يأتي الخير، واذا حدث هذا مراراً، واذا لم يأت الفرج الا بعد ان يكون المرء قد تألم فعلاً، مثال ذلك ان الهدايا من الملك العظيم لم ترسل الى ديوبيتس الا بعد ان كان هذا قد مات.كذلك نستشعر الشفقة على من لم ينالوا خيراً ابداً، او من يعجزون عن التمتع به اذا نالهم. ان هذه الامور واشباهها، هي التي تثير الشفقة.

الفصل التاسع

نظرية المحاكاة بين افلاطون وارسطو

لاشك أن كل إبداع لدى كل فنان وشاعر، يسبقه تقليد لمن سبقه من فطاحل الشعراء والفنانين، والإقتداء بهم فترة معينة من الزمن، هي فترة النضج والنمو. بعد ذلك، يقف المبدع على قدميه، ويكتفي بالتأثر بالأعمال الفنية الكبيرة، شعراً كانت أم نثراً.

إذا أردنا أن نلقي نظرة فاحصة على مسيرة الإبداع والتقليد عند اليونان، يمكن أن يقال دون مجازفة، أن النقد الأدبي بدأ منذ هيروميروس، أي حين أصبحت القصائد الهومرية موضوعاً للجدل والدرس والتذوق. غير أن هذا النقد مضت عليه فترة طويلة من الزمن قبل أن يصبح فنياً. وقبل نهاية القرن السادس قبل الميلاد، وقف اكزنوفان يقول في أشعار هوميروس ما لا ترضى عنه الأخلاق، لأنه يعزو إلى الآلهة والاطهار، شيناً وخزياً، فتصدى له من يدافع عن هوميروس ويحمل أشعاره محمل الرمز والتأويل. وقد كان القول بالتأويل، دفاعاً عما يشم في تعابير هوميروس من تجريح للآلهة. في مطلع القرن الخامس ق.م ازدهر لون من الشعر الغنائي حمل لواءه بندار، أن لبندار في الشعر آراء لها قيمتها وطرافتها من حيث أنه شاعر ينقد الشعر. لقد كان بندار ارستقراطياً يمجد بأشعاره الفائزين من الارستقراطيين في حلبات السباق. من هنا نفهم، تعصبه الشديد للعبقرية على الصنعة، فهو دائم التفرقة بين رجل موهوب وآخر مكتسب. لقد تأثر بندار بالنقاد الذين حملوا على هوميروس، فأنكر نسبة ما لا يليق بالألباب، وانتقد هوميروس، لأنه أولى (عولس) من الشجاعة ما لا يستحق. أن بندار يتوخى العذوبة في شعره، فنصَّ كثيراً على جمال القصيدة. لابد أن أشير إلى أن في عصر بندار، لم تكن التفرقة واضحة بين الفنان والمواطن العادي، بل كان يستوي عند الحكومة، الرسام والنجار. في هذا العصر، أخذ النثر

بالظهور إلى جانب الشعر، ونشأت هناك طبقة من المعلمين، الذين يسمون في التاريخ الفلسفي اليوناني بالسفسطائيين. ليس هناك ما يثبت أن واحداً من اولئك السفسطائيين درس شاعراً معيناً، أو وازن بين شاعرين، ولكن لاريب أن السفسطائيين عنوا باللغة، فبدأوا بدراسة الكلمة، ولم يكن بروتاغوراس واضرابه نحويين فحسب، ولكنهم تشددوا في ضرورة ضبط اللغة، حتى قال بروتاغوراس: أن المهارة في اللغة جزء من التعلم، لأنها ضرورية لتفهم الشعر.

حين ظهر النثر، وأخذ الشعر يجد من حوله منافساً جديداً، هو الخطابة. أن الخطابة قد وافقت اولئك المعلمين العمليين، ولكن الإتجاه التعليمي، الذي احتضن الخطابة لم يغفل أمر الشعراء، بل ظل معلمو الخطابة يتناولون في دروسهم النثر والشعر على السواء. غورغياس فرق بين ذينك آللونين من الكلام، وميز بين الشعر بأنه موزون، وبأن سامعيه تعتريهم عند سماعه هزة من رهبة وشفقة، وهذه هي نواة المأساة عند ارسطو، ولكن غورغياس مع اعترافه بالقربة القريبة بين الفنين، لم يدرك أن أحدهما يخاطب العقل والثاني يخاطب الوجدان، بل لعله كان يتصور أن باريس عندما أغوى هيلين الجملية، وأغراها على الفرار معه إلى طروادة، لم يستعمل لغة العواطف والقلوب، بل لجأ إلى نوع من السفسطفة الجدلية. أن ما تبقى من آثار غورغياس لا يوضح لنا أن كان ذلك المعلم يعتقد بأن مهمة الشعر هي التعليم إلى جانب التأثير، بل لا فرق عنده بين الشاعر والخطيب، لأن كليهما يعتمد على الإقناع. لاشك أن السفسطائيين، كانوا يهتمون باللغة والجدل، والجانب الأدبي والجانب الأخلاقي في الشعر والخطابة، ولم تكن تستهويهم مصادر الجمال الأدبي ولا طبيعة الأسلوب، فكان عملهم تناولاً للنقد من الخارج.

نحن نعلم، بأن بروتاغوراس كان يلقي محاضرات عن الشعراء، ولكن إتجاهه كان أخلاقياً- نحوياً، معاً. ولابد من الإشارة إلى أن بروتاغوراس، كان محدود النظرة في النقد، حرفياً في تعقبه للشعراء، حتى لقد عابه ارسطو، بأنه لا يفرق بين الأمر والدعاء. في مثل قول الشاعر: أيتها العربة رنّمي ترنيمة الغضب. الشيء المهم، الذي لابد من الإشارة إليه، أن الأخلاق والنحو نغمتان رددها النقد الاغريقي المبكر كثيراً.

إلى جانب السفسطائيين، أن هناك جماعة من الأدباء الكوميديين تسخر بكل شيء. لقد كان هؤلاء الكوميديين يعبرون عن آرائهم من خلال رواياتهم. ضاع كثير من الروايات، وما تبقى منها يتضمن إشارات لا بأس بها إلى الأدب، ومع ذلك، فنحن لا نستطيع أن نعين طبيعة النقد أو إتجاهه في تلك الروايات.

ربما كان من المجازفة، أن ننسب إلى الكوميديين، اهتماماً واسعاً بالنقد الأدبي، فالنتف القليلة التي وصلت إلينا لا تنبيء بشيء كبير، إلا اللهم إلا عبارة واحدة فذة، فاقت ما كتبه ارسطو فيما بعد، وقد جاء فيها: (الطبيعة من غير فن لا تكفي لتثير في الإنسان رغبة إلى عمل، وكذلك هو الفن الذي لا طبيعة فيه. فإذا اتحدا معاً ظل المرء في حاجة إلى تقبل وشغف بالفن وتطبيق، وفرصة مواتية وزمن، وناقد من وراء ذلك كله. فإذا فقد أحد هذه الأمور وفق الإنسان دون هدفه لا يبلغه. فالمواهب والإرادة والمثابرة والأسلوب، هذه هي التي تخلق شعراء وحكماء بارعين. أما السنين فلا تزيدهم شيئاً إلا في أعمارهم). ومع ذلك فهناك شك كبير في نسبة هذه العبارة إلى القرون الاولى. وفي ما تبقى من آثار الكوميديين حملات موجهة إلى تكلف الشعراء في اللغة، ومقالاتهم في الموسيقى وركوبهم البدع والأوزان. ولعل أشد عيب أسخط الكوميديين هو زيادة اوتار القيثارة.

إن أوضح مفهوم لنشاط اولئك الكوميديين، هو ما نجده عند ارسطوفان، لا لأنه أشدّهم رأياً، ولكن لأن كثيراً من رواياته بقي على الزمن. كان ارسطوفان معاصراً لكبار السفسطائيين، وكان محافظاً في موقفه من بدعهم في الدين والأخلاق، ولم يعجبه طريقة بروتاغوراس اللغوية، وأن أعجبته نظرة ذلك السفسطائي، إلى أن الشعراء معلمون. لقد صرح ارسطوفان بأن الأساتذة معلمو الأطفال، ولكن الشعراء معلمو الرجال. كان ارسطوفان يرى للمأساة قيمتها، بما تفيده من توجيه وأرشاد، وإذا سئل ولم نعجب بالشاعر؟ أجاب: لسداد رأيه، ولأنه يجعل منا مواطنين صالحين.

كان المسرح عند ارسطوفان مجالاً واسعاً للنقد، فاستفاد من قوة وتوثيق صلتها بالنقد، ولكنه كان شاعراً قبل أن يكون اخلاقياً، فأحكامه على يوربيدس تجمع بين الخلق والفن، وهو الثاني ناقد، استطاع أن يسخّر الملهاة للنقد الفني.

لقد أحسن ارسطو فان في نقده التهجمي، هو رواية (الضفادع) فقد تعرض فيها للجديد والقديم، ووازن بينهما. لقد واجه ارسطوفان موضوعه، وهو قد انفرد بذلك بين نقاد اليونان. نعم ربما كانت احكامه على الشعر غير صائبة في نظر من جاءوا بعده، ولكن الناقد ليس نبياً، فكثيراً من أحكام ارسطوفان أعجبت معاصريه، وكانت ملائمة لأذواقهم. ونحن نعلم بأن ارسطوفان كان متعصباً لاسخيلوس، ولكن عصبيته تلك لم تتركه يتغاضى عن نقائض اسخيلوس نفسه. والحوار في النقد بتحوير بسيط. وهكذا استطاع ارسطوفان أن يتناول النقد من الداخل، وليس من خارج مجالاته، كما وقف السفسطائيون.

لاشك أن أفلاطون، بلغ شأواً بعيداً في نقد الشعر. استطيع القول، أن أحداً لم يبلغ دقة افلاطون في وصف الشعر وسحره، وتحليله للعبقرية الشعرية. حين نقرأ له

تحليله لنظرية التقليد، نجزم أن افلاطون ناقد يوشك أن يبلغ حد الكمال، ولكنه عاد فشغل نفسه بالنواحي السياسية والأخلاقية، جنباً إلى جنب، مع نقده للشعر.

افلاطون لم يعترض على التقليد قدر اعتراضه على موضوع التقليد. تعد نظرية المحاكاة الأفلاطونية، بأنها أقدم نظرية في الفن، وقد عرضها الفيلسوف اليوناني في أول مناقشة منهجية لطبيعة الفن في الفكر الغربي. استطاع افلاطون في هذه النظرية أن يقدم تفسيراً للفن، مبنياً على أساس نظرته إليه، في أنه ليس إلا محاكاة، وهذه المحاكاة الأفلاطونية لها جانبان، أحدهما تمثل المحاكاة البسيطة أو الساذجة، والثانية تمثل المثالية.

تعتمد نظرية المحاكاة كلياً على رأيه في الوجود، فبعد أن قسم الوجود إلى قسمين، أحدهما يمثل عالم المثل والآخر يمثل عالم الحس، وضع ثلاث درجات للأشياء بحسب حقيقتها. الأول يمثل الحقيقة كلها، ويكون في عالم المثل، والثاني يمثل النسخ والمحاكاةللعالم الحقيقي الأول، وهو عالم الحس، أما الثالث فهو عالم الفن، والذي يحاكي العالم الثاني والعالم الأول، فيكون عالم الفن، يمثل محاكاة المحاكاة. الفن عنده إذن لا يمثل عالم الحقيقة ولا يعتمد عليها، وأنما يعتمد على نقل محاكاتها. لتوضيح هذه المسألة، يشبّه افلاطون عالم الفنان بمن يحمل مرآة ويديرها في جميع الإتجاهات ليحصل على صور لجميع الأشياء من حوله. صحيح أن الصور التي ينقلها صاحب المرآة تطابق ما هو موجود من حولنا، ولكنه بعمله هذا لا ينقل حقيقة هذه الأشياء، وأنما ينقل محاكاتها. أن هذه عملية سهلة، لا يحتاج فيها المرء إلى علم باعتبار أنه ينقل صورة سطحية غير حقيقية من الأشياء. أن هذا الفنان المقلد لا يعرف شيئاً عن الجمال الحقيقي، أو الجمال بالذات، وعندما ينقل في فنه ما يراه في محيطه، فانه ينقل جمالاً ظاهراً مبهماً لا يكون فيه أي إبداع، فيخدع به الناس الأميين، الذين

لا يعرفون عن الجمال الحقيقي شيئاً، وبذلك يكون عمله مجرد لهو وتسلية. هذا كله يعود إلى جهل هذا الفنان ايضاً، بل أنه لو كان فاهماً طبيعة الأشياء التي يقلدها، لوجّه نحو الأعمال الحقيقية جهداً أعظم من جهوده في تقليدها، ولسعى بأن يترك بعده آثاراً كثيرة جميلة، تخليداً لذكره، مؤثراً أن يكون ممدوحاً على أن يكون مادحاً.

هاجم افلاطون الشعراء، وكان هذا الهجوم خروجاً عن النظرة اليونانية القديمة، التي كانت ترى في الشعر منبعاً للتعليم. ولأول مرة تصادفنا مسائل أخلاقية وميتافيزيقية توجه إلى الفن، والاعتبارات كلها مبنية على أسس الفلسفة الأفلاطونية. أراد افلاطون أن يعرف طبيعة الشعر بين الموجودات، فإذا به يقرر أن الشعر تقليد أو محاكاة، وهذه النظرية تصادفنا هنا لأول مرة. أن الشاعر حين يحاكي، يضع أمامه صوراً من هذا العالم، وهذا العالم تقليد لعالم المثل، فالشعر إذن تقليد التقليد. أراد افلاطون بذلك أن يهدم الشعر على أسس ميتافيزيقية، وحين انتهى من ذلك توجه إلى طبيعته، ومن جهات نفسية وأخلاقية، فرغم أن الشاعر حين يحاكي، تتنازعه وتصطرع في نفسه عوامل عليا ودنيا. الكفاح ضد الإنحدار هو موضوع الفن. ثم أن الشعر يغذي العاطفة ويقويها، في حين أن الغرض هو إضعافها. افلاطون لا يريد لرجال مدينته الفاضلة أن يقلدوا إلا الأفاضل، فهو لا يعدم الشعر بالمرة، بل أن المدينة الفاضلة قد تخرج لنا شعراً مثالياً مازجه الحق بالجمال. للشاعر الحق في أن يبقى في المدينة، إذا استطاع أن يطبع شعره بطابع الخير والجمال. أما الشعر الذي وجده افلاطون بين يديه، فهو شعر يحاكي جانب الرداءة، وهو نتاج الجهل.

يمكن أن يقال أن اعتراض افلاطون الأول على الشعر، هو اعتراض ابستمولوجي، منحدر من نظريته في المعرفة. فإذا كانت (الحقيقة) تتكون حقاً من (المُثل) التي ليست الأشياء إلا إنعكاسات أو محاكاة، فمعنى ذلك أن كل فن يحاكي

هذه الأشياء، أنه يحاكي ما هو محاكاة، وهذا ينتج شيئاً يكون شديد البعد عن الحقيقة المطلقة.

إن من يمعن النظر، يجد أن افلاطون نفسه في كتاباته، يرى أن المحتوى والصلب فيها كانا من الفلسفة، قد جعل الإهاب والجمال فيها يعتمدان على الشعر. أنها جميعاً تعتمد الحوار، الذي استطاع به أن يورط عدداً من أبناء أثينا، بأن يقولوا اشياء ما كانوا ليقروا بها لو وضعوا على المحك. هذا إلى وصفه الشعري لإجتماعاتهم، وللإتقان في إعداد المأدبة، ولمحاسن النزه، والحكايات المنمقة، كحكاية خاتم جيجاس وسواها، التي ينكر أنها من أزهى الشعر، إلا كل من لم يتح له أن يتنزه في حدائق أبولون.

هذا هو اعتراض افلاطون الرئيسي على الشعر، ولكن هناك اعتراضين آخرين وثيقا الصلة به. ليست المحاكاة الفنية، أن في الرسم أو في الشعر، بعيدة أشد البعد عن الحقيقة، بل أنها ايضاً تستغل قسماً وضيعاً من الملكات البشرية وتستجيب له، فالشاعر المحاكي، الذي يتطلع إلى أن يلقى رواجاً عند الجمهور، لا يصدر عن فطرة، ولا يوجه فنه إلى إرضاء القسم المتعقل من النفس والتأثير عليه، بل هو يؤثر الخلق الإنفعالي المتقلب الذي تسهل محاكاته، أن الشاعر لا يعالج بهدوء وحكمة وإتزان، الحقائق الأساسية للأشياء، بل يعالج مظاهرها السطحية بنزق، وهذا يقود إلى الإعتراض الثالث، وهو أشدها خطورة، وهو أن الشعر يقيت العواطف ويرويها بدلاً من أن يصيبها بالجفاف. أن افلاطون يضع العقل مقابل العواطف (كما فعل بعض المفكرين المسيحيين فيما بعد). أن من واجب الرجل الحكيم ان يربط العاطفة بالعقل، ولكن الشعر باثارته للعواطف وتقويته لها، يجعل الأمر أكثر صعوبة. ليس في آثار افلاطون، ولا في الفكر اليوناني عامة، أي أثر لتلك النظرة الرومانتيكية الحديثة، التي

تذهب إلى أن الإستغراق العاطفي أمر محمود أو ذو قيمة، أو أن الحساسية – سرعة التأثر– من علامات الشخصية المتميزة. ربما كان افلاطون يدهش من اعجاب هنري ماكنزي (رجل الإحساس) ومن دفاع وردزوورث عن الشعر يقول (أنه الفيض التلقائي للشعور القوي)، بل دفاع الرومانتيكية المسرف من (الاستغراق العاطفي).

الشعر إذن فيما يرى افلاطون، شديد البعد عن الحقيقة، ينبع من المعرفة المشوهة، ويحجز الشاعر عن أن يدرك كيف يستعمل الشيء. وهو ضار، إذا بقيت العواطف التي ينبغي أن تضبط وتنظم. كل دفاع إذن عن الشعر أمام حجج افلاطون، ينبغي أن يتناول أول ما يتناول، الحجج الابستمولوجية (المعرفية). أن الشعر، برأي افلاطون، وضيع، لأنه محاكاة المحاكاة، ثم يمضي إلى البرهان على أن الموهبة الشعرية، منحدرة من استعداد بشري متميز بشكل خاص. ثم أن الشعر، اخيراً، إذا كان يثير العواطف، أنما يفعل ذلك ليساعد في النهاية على تخفيفها أو تنظيمها. أن هذا العمل الثلاثي حققه ارسطو بذكاء، في كتاب (الشعر). قد يكون افلاطون غير غافل من إمكان الدفاع عن الشعر، بالطريقة التي إلتزمها ارسطو، إذ أن ملحوظته الختامية عن الشعر في (الجمهورية) تدل على أنه عرض الإدعاء بإيجاز، منتظراً أقوال الدفاع.

لا تقتصر نظرية المحاكاة، أن تنطبق على أحد الأنواع الفنية، فهي تشملها جميعاً، سواء أكان ذلك الفن نحتاً أم رسماً أم شعراً أمن خطابة، أم غيرها. أن أوضح تطبيق عن المحاكاة نجده في فن الرسم، فقد استعمله افلاطون كبداية لتوضيح فكرته عن المحاكاة في كتابه (الجمهورية)، ثم تلاه بعد ذلك أمثلة وتطبيقات للفنون الأخرى، فيوهمهم وكأنه حقيقة، يستطيع الرسام بألوانه الزاهية والبراقة أن يخفي الكثير من الحقائق، بحيث يبدو وكأنه حقيقة، مع العلم أنه بعيد عنها. يساعده في هذا النقص الطبيعي الموجود في الإنسان، فهو يخاطب هذا الجانب بالذات، ويشبه عمله هنا،

الظواهر الخادعة التي تبدو للعين وكأنها حقيقة، مثل رؤية السراب أو العصا المكسورة، وبعامة أشبه بخداع البصر، إذن هناك صفة أخرى لفن التقليد. أنه يخاطب النقص الطبيعي للإنسان، ولا يتوجه لمخاطبة عقله.

ولابد للإشارة هنا، إلى أن أفلاطون كان شديد الإعجاب بالفن المصري القديم. أن هذا الإعجاب الأفلاطوني بالفن المصري. كان نتيجة حتمية لما كان يتمتع به ذلك الفن، فقد عبر عن خصائص ومميزات جوهرية أبعدته عن نطاق ارتباطاته الحسية، وقربته أكثر من عالم المثل. أن هذا الفن لم يكن ليخرج من إطار الأشكال الهندسية والنسب الرياضية، التي جعلت منه فناً تجريدياً خالصاً يعبر به عن النتائج الثابتة في عالم المثل.

تتجاوز المحاكاة فن الرسم لتظهر في الفن الشعري ايضاً. لقد حظر افلاطون على الشعراء دخول مدينته المثلى، باعتبار أنهم يندمجون كلياً في العالم المحسوس، فينقلون صوراً وهمية في فنهم بدل الحقائق، ويضعونها في إطار يخفي وراءه هذا الخداع، فتبدو الأشياء وكأنها حقيقة، مع العلم أنها بعيدة كل البعد عنها. أن الشاعر المحاكي يستعمل من الإيقاعات والأوزان وبعض المؤشرات النفسية ما يستطيع بوساطته أن يخدع المقابل، فيظنه يتحدث عن الحقيقة، عندما يستمع الإنسان إل أحدى القصائد الشعرية، فأنه ينقاد مع سحر العوامل البلاغية والموسيقية وغيرها، بل حتى تظهر وكأنها هي الهدف في القصيدة، في حين أنه يترك الأهم من هذا كله خلفه، فينساب وراء هذه الأشكال الجمالية، تاركاً خلفه الحقيقة المنطقية، التي تتطرق إليها تلك القصيدة، يكون عمل الشاعر هنا أشبه بعمل الرسام عندما يحجب عنا بألوانه، حقيقة المواضيع التي يتحدث بها. هذه الناحية تنطبق على الكثير من الشعراء، لذلك كان جميع اولئك الشعراء من هيوميروس وما بعده ومن تنطبق عليهم هذا الرأي. ولما

كان ناظم المأساة مقلداً، أمكننا أن نتكهن كذلك أنه، مع كل المقلدين من الفنانين الآخرين.

لابد لنا ان نتذكر دائماً، أن افلاطون أنما يبحث في الأسس المناسبة لتنشئة المواطن الصالح حارس الدولة المثالية. افلاطون أضاف مادة الخطابة والسياسة إلى المواد التي صار ارسطو يعلمها في معهده، بعد ذلك. تنطبق السلبيات التي اوردها افلاطون في مسألة المحاكاة على الفن الخطابي ايضاً، فهذا الفن من جملة الفنون المحاكية التي لا تلتزم جانب الحقيقة، فهو يلجأ كالشعر، إلى أساليب متنوعة لأخفائها. ان الخطيب في هذا الجانب يستعمل في خطابه أحاديث تأخذ المقابل تحت تأثيرها، من حيث امتلاكها للسحر اللفظي في بعض الكلمات المنمقة التي تثير إعجاب المقابل، فتأخذه بسحرها بعيداً عن ميدان الحقيقة، فيتصور أن المتحدث أحكم الناس، وأعرف بالحقائق. أن هذا الخطيب كالرسام، يلجأ إلى مخاطبة الحواس، وبالذات حاسة السمع، بدل مخاطبة العقل.

يظهر من خلال ما سبق، ان افلاطون عارض مسألة المحاكاة البسيطة لعدة أسباب، أهمها يعود إلى فكرة أفلاطون عن الجمال، كما نظر إليه من خلال فلسفته. افلاطون يضع للجمال الحقيقي الذي هو أصل كل جمال مكانه، خاصة في عالم المثل، ولا يمكن التعرف على هذا الجمال إلا بواسطة العقل، أما الحواس فأن استخدامها محدود بعالم الحس، ولا يمكن أن تتخطاه إلى ما هو أعلى. أن الفن هنا مرتبط بعالم الحس، لأنه يلجأ إلى مخاطبة الحس الغنساني لا عقله. أن التوصل للجمال الحقيقي لا يمكن أن يكون بوساطة الإبداع الفني أو بوساطة تفهم الإنتاج الفني، ولكنه يكون بوساطة الفكر. يبقى الفن إذن داخل إطار الجزئيات ومحدد بها، وكل جمال يتصل به ليس جمالاً حقيقياً، وأنما هو جمال ظاهري وليس حقيقياً.

في نقد افلاطون لمسألة المحاكاة البسيطة، يمكن أن يستشف منها ناحية إيجابية، تخدم عملية الإبداع الفني، فعندما بيّن افلاطون، ان الفن كله ليس إلا محاكاة، وأنه لا يمثل الحقيقة المثالية السامية، كان يدعو لا شعورياً، الفنان بأن يتجه للإندفاع في سبيل البحث عن هذه الحقيقة المتعالية. أن احساس الفنان بانه يعيش وسط عالم ناقص ومشوه، يدعوه إلى البحث عن عالم أفضل وأسمى يمثل الحقيقة، ويحوي الجمال والخير وكل الأشياء الصادقة، وهذا ما سيظهر في النوع الآخر من المحاكاة.

إن الفن المثالي ليس صعب المنال. يمكن أن يتحقق هذا النوع من الإنتاج ولكن أن تتحول المحاكاة الساذجة إلى محاكاة أخرى أفضل وأسمى، إذا كانت المحاكاة الساذجة قد ظهرت، وهي تشوه العمل الفني، فأن هناك محاكاة اخرى تجعله أفضل وأسمى، وهذه المحاكاة الاخيرة ستكون موضع الإهتمام الافلاطوني، من حيث مميزاتها التي تختلف عن المحاكاة الاولى.

إن المحاكاة بنوعها المفضل عند افلاطون، تتجه كليتها إلى عالم المثل لتحاكيه، وتستمد منه موضوعها، فتنقل صورة واضحة عنه، أما عالم الحس فأنها تتركه وتبتعد عن محاكاته نهائياً، أنها تجد ما يلائمها في عالم المثل، حيث تجد الجمال الحقيقي، الذي لا يدانيه جمال آخر، وتجد ايضاً الأشياء وعلى حقيقتها، فتكون المحاكاة هنا طبقاً لاقيسة المثال، الملائمة طولاً وعرضاً وعمقاً.، هذه الأقيسة الخاصة بالمثال تكون على أشكال مختلفة، تختلف عن الأشياء الجميلة في عالمنا. أن جمال الأشكال ليس بالضبط ما يحسبه معظم الناس، كجمال الاحياء أو جمال بعض اللوحات. أن الجمال يبدو في الخط المستقيم والمستدير والزوايا. افلاطون يضيف قائلاً لا أقول عن هذه الأشكال أنها جميلة نسبياً، كالأشكال الأخرى، بل أنها دوماً جميلة في ذاتها، وأنها تنطوي على

ملذات داخلية خاصة، لا يقابلها شيء من ملذات الأشكال والالوان من هذا الطراز، أقول عنها بالتأكيد، انها جميلة، ومنطوية على ملذات خاصة.

عندما تتجه المحاكاة في هذا الإتجاه المثالي، لتنقل حقيقة المثل وأشكالها الهندسية، فأنها تحقق هدفها المثالي، وبالجهد تبذله الفنون، لتحافظ على النمط النموذجي، تحقق الجمال والإمتياز فيما ينتج، عندما يطلب افلاطون من الفنان أن ينقل في فنه حقيقة ما يراه، ذلك المتمثل بالأشكال والأحجام الهندسية، فكأنه يطلب منه ان يكون مهندساً أكثر منه فناناً، باعتبار أن المهندس لا ينقل في رسمه الأشياء كما هي في واقعها، وأنما يحولها إلى رسوم هندسية تمثل عدة أشكال، فيكون الفن وفق هذا أقرب لعالم التجريد. تلتقي بذلك النظرة الافلاطونية مع النظرة الفيثاغورية، في مسألة البحث عما هو خارج نطاق ظواهر الأشياء.

إن المحاكاة في صورتها المثالية تتخذ من العالم المثالي مادتها، بحيث يكون الفنان وفق هذه المحاكاة، لا يهمه أن ينقل الأشياء كما تراها العين، وهي بصورتها الجزئية المتغيرة، وأنما كما يراها عقله، فيكون النتاج الفني قد نقل صورة عن حقيقة الأشياء ، لا كما هي في عالمها الحسي، الذي يدرك حسياً، وأنما كما هي في حقيقتها المدركة عقلياً، فالنتاج الفني الذي يتبع هذه المحاكاة يكون قد حقق صورة شمولية وعامة في نقله لجواهر الأشياء لا جزئياتها المتبدلة.

ربما يكون السبب الذي دعا افلاطون إلى البحث عن هذا الفن في محاكاتها المثالية، ظهور فنون القرن الخامس، التي امتازت بخرق القواعد والمقاييس القديمة الثابتة، واستبدالها بأشياء جديدة امتازت بالتحرر من كل روابط تحدها، فظهرت نتيجة ذلك فنون تمتاز بالحركة والحيوية والانفعالية، وأكثر ما يبدو هذا واضحاً في النحت.

لم يسلّم ارسطو بكثير من آراء استاذه في افلسفة، فقد نقض عليه نظرية المثل وما تفرغ عنها من آراء. نحن نعلم أن نظرية المثل ترتكز على آراء افلاطون في الشعر، ومنهجه ومهمته. كان لابد لأرسطو، حين كتب كتاب (الشعر) أن يرد على آراء افلاطون ويصححها، ولذلك اتخذ تلك الآراء نقطة ابتداء، وجعل همه أن يقول فيها رأيه، دون أن يصرح باسم افلاطون.

قال افلاطون يجب أن نحكم على الشعر بميزان الصدق لا بمقدار ما يثيره من لذة، فأجاب ارسطو، بأن التقليد الصادق مبعث للذة ايضاً. وقال افلاطون أن المحكيات يجب أن تكون جميلة، فقال ارسطو أن محاكاة بعض الأشياء القبيحة البشعة، قد تكون محاكاة جميلة. وافترض افلاطون على الشعر من حيث أنه يثير العواطف، فقال ارسطو: نعم هو يفعل ذلك، ولكنه بهذه الإثارة يريح النفس، وعاب افلاطون الشعر بأنه تقليد للتقليد، فذهب ارسطو يقول: ولكن الشعر يجري وراء الحقائق العامة وليس كالتاريخ يعنى بالحقائق الخاصة، ولابد من درس الجزيئات للوصول إلى الكليات. فالشعر على هذا الأساس شيء رفيع، إذ ليس بالتأليف نظماً أو نثراً يفترق الشاعر والمؤرخ، بيد أنهما يفترقان في أن أحدهما يروي ما حدث والآخر يروي ما يحتمل أن يحدث، وعلى هذا الاعتبار كان الشعر أكثر فلسفة وابدع من التاريخ، وأكبر منه قيمة، لأن الشعر يضطلع بالحقيقة العامة، بينما يطلع التاريخ بالخاصة.

لقد رد ارسطو على افلاطون، الذي يتهم الشعر بأنه محاكاة المحاكاة، حيث تصدى للبحث عن العلاقة بين الشعر والتاريخ، أن عمل الشاعر ليس مجرد محاكاة أو تمثيل أحداث أو مواقف، أتيح أن يلحظها أو يبتدعها ابتداعاً. أنه يتناولها بطريقة خاصة، بحيث يكشف عن عناصرها العامة، سواء أكانا صحيحين من الناحية التاريخية أم لا، أن الشاعر يعمل وفقاً لقانون الاحتمال والضرورة، لا وفقاً للحظ

العابر أو الابتداع العارض، ولهذا فهو أكثر علمية وجداً في حقيقته، من المؤرخ الذي ينبغي له أن يتقيد بما كان قد حدث فعلاً، ولا يستطيع أن يرتب وقائعه او يبتدعها، لكي يصور ما هو أكثر احتمالاً بالبديهية، وفقاً ليسكولوجية الإنسان وطبائع الأشياء. وبما ان الشاعر يبتدع روايته أو يرتبها، فهو يخلق عالماً خاصاً به، مكتفياً بنفسه، له قانونه المطرد في الاحتمال، وله حتميته. وما حدث في رواية الشاعر يتسم بالاحتمال وفقاً لقوانين هذا العالم الخاص، لأن هذا العالم نفسه هو بناء تشكيلي قائم على عناصر مستمدة من العالم الحقيقي. أنه ايضاح لناحية من نواحي العالم، كما هي في حقيقتها.

عندما ينكر الإنسان، ان الشاعر محاك سلبي، ويتقدم بعد ذلك إلى طرح قضية الاحتمال بأكملها، يغدو النقد الأدبي في مستوى آخر. وهذا يتضمن فكرتين:

أولاً: إن الكذبة التاريخية قد تكون حقيقية مثالية، وأن (المحتمل غير الممكن) قد يعكس حقيقة أعمق من (الممكن غير المحتمل).

ثانياً: إن الأديب يستطيع ان ينتج عملاً له وحدته وكماله الشكلي الخاص، عملاً يخلق عالمه الخاص من الإحتمال، حيث تستبان الحقيقة وتتذوق.

ويمكن التوسع في هاتين الفكرتين على شتى الوجوه. فمن الأولى يمكننا أن نكوّن رأياً على جانب من المعرفة في الخيال الفني، فنعتبر الفن وسيلة لاستكشاف عالم الحقيقة. وبناء على ذلك، يغدو العمل الأدبي في حقيقته شكلاً من أشكال المعرفة، ووسيلة فريدة لغرض نوع من التعبير في وجه من وجهة الوضع الإنساني، لا يتيسر التعبير عنه أو نقله، بأية وسيلة أخرى.من فكرة ارسطو الثانية عن الاحتمال في الأدب، يمكننا أن نكوّن نظرية عن الشكل والبناء الأدبيين، تتناول ضروب الوحدة، التي يمكن أن تحققها القصيدة، أو أي نوع من أنواع الأدب، وما يتأتى من أستبانة تلك

الوحدة وتذوقها من أنواع الرضا. وإذا وضعنا هذين الاستنتاجين جنباً إلى جنب، يمكننا أن نتبين الدور الفريد الذي يلعبه الشكل في إبراز أنواع التبصر التي يحققها الخيال الفني، والعلاقة بين الفن كشكل والفن كمعرفة، ويمكننا أن نرى ايضاً كيف يمكن أن يغالي كل نوع من الأنواع الأدبية في إبراز هذا الجانب أو ذاك، جانب المعرفة أو الشكلية المحض، حتى نصل إلى وضع مقياس معياري للقيم، يكون بناء عليه، العمل الأدبي، الذي يجمع بين نقل النظرة العميقة والرضا المتأتي عن الكمال الشكلي، أعظم من ذاك العمل الذي يحقق الصفة الثانية فقط، كالقصة البوليسية. ويمكننا أن نضيف، أنه ليس ثمة عمل أدبي يمكن أن تتوافر فيه الصفة الأولى دون الثانية، لأن النظرة التي ينقلها الفن، يتيسر ايصالها إلى حد كبير بطريق الشكل. ولكن يمكن أن تتوافر الصفة الثانية دون الأولى، لأنه ليس من الضروري استعمال الشكل لنقل المعرفة. هذا هو الفرق بين الفن والصنعة، بين العمل الذي يضع الوسائل في خدمة الغاية، حيث تبدو الفكرة مرتبطة حقاً بالتقنية، ارتباطاً يجعل الشكل والمضمون متواشجين، وأحدهما يستدعي الآخر، والعمل الذي يتميز بالصفة لا غير: كل عمل فني يتضمن صفة ما، ولكن ليس من الضروري ان تنتج الصفة وحدها فناً.

إن تبيّن هذه الوجهات من البحث النقدي يمدنا بمجموعة من المبادئ النقدية الناضجة المرنة، التي لا تتناول القصة المتصلة بطبيعة الشعر وقيمته حسب، بل المسألة القيمية الخاصة بالتمييز بين مختلف الأعمال الشعرية. حسبنا الآن أن نرى نظرات ارسطو في الاحتمال، ربما كانت، عمق العبارات في تاريخ النقد الأدبي. ان الناقد الحديث الذي يكتشف في مسرحيات شكسبير نماذج عليا تنم عن تفهم الكاتب العميق للعواطف الإنسانية البدائية، وإحساسه بما يعتبره ييتس، اللغة الشعرية العالمية للرموز.

إن كل فن في رأي أرسطو، يعتمد على المحاكاة، وهو يقدم تصنيفاً للفنون، يبدأ بتمييز التصوير والنحت عن الباقين، تاركاً الموسيقى والرقص والشعر بمعناه الحديث، بوصفها فئة واحدة. تتميز الأنواع المختلفة للشعر تبعاً لمختلف الطرق التي تحدث بها المحاكاة، غير أنه لا يشرح منها أبداً المقصود بالمحاكاة. بطبيعة الحال، فأن الفكرة مألوفة في ضوء نظرية المثل، التي يمكن فيها ان يقال عن الجزيئات أنها تحاكي الكليات. يبدو أن المحاكاة عند ارسطو تنطوي على استخدام وسائل مصطنعة من اجل إثارة مشاعر مشابهة للمشاعر الحقيقية. ويظهر لنا ان المناقشة بأسرها تدور في ذهن ارسطو حول فكرة الفن الدرامي، مادام هذا هو الميدان الذي يطبق فيه مبدأ المحاكاة بطريقة طبيعية تماماً، يزداد ذلك، وضوحاً حين ينتقل ارسطو إلى الحديث عن محاكاة العقل البشري، فسلوك الناس يمكن أن يصوّر على أنحاء ثلاثة: فقد نصورهم على ما هم عليه بالضبط، او قد نستهدف محاكاة شيء أعلى من مقاييس السلوك العادية، أو شيء أدنى منها.

في غضون السنين العشرين التي قضاها ارسطو في الندوة الافلاطونية، لم ينقطع إلى الدرس فحسب، بل يغلب الظن أنه انصرف منذ ذلك الحين إلى وضع تصاميم وخطوط تأليفه الأولية، لاسيما ما يتعلق منها بعلم المنطق وعلم الجدل وفنّي الخطابة والشعر، وعلمي الحيوان والنبات. أن مدارس الفلسفة آنذاك كانت أشبه بأندية علمية، ينصرف فيها رواد المعرفة، تحت إشراف أستاذهم الاكبر إلى مباحث متنوعة، يتعاونون وأياه على وضع معالمها، أو جمع عناصرها، وتنضيد ما يعثرون عليه منها، وتأليف شتاتها.

إن من الخطأ ان نحسب ان العنصر الأفلاطوني في الفلسفة الأرسطية ضئيل الأثر. لقد مرّ المعلم الاول، كما رأينا، بطور قد امتد حتى تاريخ تأسيسه للوقيون سنة 334 ق.م. يدل على ذلك العدد الوفير من المحاورات التي ألّفها ارسطو أبّان هذه

الحقبة، والتي وصلنا منها قدر كاف من المقتطفات، يخولنا القول أن الطابع الأفلاطوني كان غالباً عليها، في كلا الأسلوب والمضمون، إلا أن ضياع معظم هذه المحاورات، وانتهاء المباحث إلينا كاملة، يدل من ناحية ثانية، على أن التقليد المشائي الأول لم يأبه للجانب الافلاطوني من فلسفة المعلم الأول، بل اعتبره دوراً تحضيرياً، واعتبر الدور الأرسطي، الذي انبعثت عنه المباحث، بمثابة مرحلة النضج في تاريخ ارسطو الفكري. إن آثار ارسطو تقع في قسمين متميزين، مختلفي الطابع والإسلوب، هما قسم المحاورات والمواعظ، الذي تغلب عليه الصبغة الأدبية، والذي ينسج فيه ارسطو على منوال افلاطون، وقسم المباحث والمقالات العلمية، التي تحتوي على أهم نتاج ارسطو العلمي والفلسفي، وقد وصل إلينا معظمها، بينما لم يصل إلينا من القسم الأول، أي قسم المحاورات والمواعظ، إلا أسماؤها، وعلى شذرات ومقتطفات منها، ولا نغالي إذا قلنا أن ميزة فلسفة ارسطو، أنها عبارة من تركيب محكم آلف فيه بين أقوال سابقيه من الفلاسفة، ونجح حيث اخفقوا في وضع نظرة شاملة مترابطة الأجزاء إلى الكون، للمرة الأولى في تاريخ الفكر البشري.

قدم ارسطو تفسيراً عن أصل الفن، وبوصفه عالم حياة، فأنه قدم أوصافه بعبارات أقرب للروح العلمية منها للروح المثالية الشاعرية، التي وجدت عند افلاطون. وجد ارسطو في الفن أنه شيء متأصل في الذات الإنسانية، من حيث ميلها للمحاكاة، فالمحاكاة توجد عند الإنسان منذ طفولته، وعندما يضاف إليها التمييز تصبح من الصفات التي يمتلكها الإنسان لتميزه عن سائر الكائنات الحية الأخرى،وهي ايضاً تهب الإنسان معارفه الأولية. لقد وجد ارسطو في عملية المحاكاة الفنية للأشياء ما يحقق المسرة الخاصة بالإنسان، وهذه المسرة تصدر عن ناحيتين: الأولى تمثل السرور بالفهم، والثانية تمثل السرور بالمعرفة. قد يحدث في بعض الأحيان أن تصيب الإنسان حالات خاصة من الإرتياح بعد مشاهدته لصور بعض الأشياء التي قد لا يعجبه مظهرها وهي في واقعها، كتصوير الجثث أو بعض المناظر القبيحة الاخرى. أن سبب

هذا الإرتياح يعود إلى حالة الحصول على المعرفة والفهم، هذه المعرفة وهذا الفهم لا يسران الفلاسفة وحدهم، وأنما تشمل ايضاً عامة الناس، ولكن الفرق بينهما، في أن عامة الناس سرعان ما ينسون هذه المعرفة. أن الإنسان عندما ينظر إلى صورة ما فأنه يتمتع بها، لأنه سيتعلم وسيفكر في هذه الأشياء المصورة أمامه، فضلاً عن أن الرسم بحد ذاته يدخل المتعة للمتفرج، لوجود الجمال الشكلي فيه، والمتمثل بالألوان وما شابه، تلك التي تبهج النظر. الموضوع وحده لا يكفي لأن يستحوذ على الإنتباه، بل أن هناك جوانب أخرى تساعد في جلب الإنتباه، تلك المتمثلة بجاذبية العمل الفني للحواس، إضافة لبنائه الشكلي ودلالته التخيلية والإنفعالية. يظهر من خلال هذا، أن ارسطو عدّ مصدر الرضا الجمالي إلى رغبة الإنسان في المعرفة، وليس على اعتبار أن هناك عالماً مثالياً يكون هو مصدر هذا الرضا الجمالي، كما وجدنا عند افلاطون، في حالة تفسيره للمحاكاة في نوعها المثالي.

إن التعبير الفني عن الواقع الذي يهدف إليه ارسطو لم يكن يعني النقل الآلي لهذا الواقع، وأنما التعبير الخلاق عن الواقع، لذلك فأنه يضع الشعر أو الأدب بعامة، في مقابل التاريخ، لتثبيت أن الشعر أسمى من التاريخ، ذلك عن طريق شرح طبيعة المحاكاة الشعرية. أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع. الشعر إذن يكون أسمى من التاريخ، لإعتبار أن الشاعر يستعمل المقاييس الشعرية والمؤرخ لا يستعملها، وأنما في كون الأول يعبر عن الأشياء كما يجب أن تحدث، أوبالأحرى المحتمل حدوثه، والثاني لا ينقل إلى محاكاة صادقة لأشياء حدثت بالفعل، فتكون محاكاة الشاعر أسمى من محاكاة المؤرخ. المؤرخ باعتبار لأنه لا يعتمد الأمانة المطلقة في تصوير الواقع. الشعر أسمى من التاريخ، وذلك لارتباطه بالفلسفة، حيث أنه يشبهها في كونه يبحث عن كل ما هو كلي وشمولي، ويتجاوز الجزيئات اما التاريخ فأنه ينقل صورة عن الأشياء كما حدثت بتفاصيلها ولا يتجاوزها إلى أبعد من ذلك. بهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من

التاريخ، بينما يكون افلاطون قد وصف الشعر بالمحاكاة، التي تشوه الحقائق الكلية، ورفضه على هذا الاعتبار، استطاع ارسطو أن يقرب الشعر من هذه الكليات ويجعله بمقام الفلسفة في اشتراكهما في البحث عن هذه الكليات.

إن نقطة الاختلاف الجوهرية بين الأفكار الافلاطونية والأفكار الأرسطية، هي مسألة وجود المثل أو الصور، مع أن كلاً منهما قد آمن بوجود الصور. لقد وجدنا افلاطون يضع هذه الصور في عالم موضوعي مثالي مستقل عن عالمنا الذي نعيشه، وهي تمثل لديه الحقائق كلها، وما عداه ليس إلا ظلال أو انعكاسات. أما الصور الأرسطية، فهي توجد في باطن الأشياء باعتبار أن الإنسان مكون من مادة وصورة، فليس هناك عالم خاص مستقل لهذه الصور كما يرى افلاطون. أن الصور الأرسطية تمثل ما يمكن أن يقال أو يحمل مجموعة أفراد جزئية، بحيث أن أي إنسان يحمل في داخله صورة إنسانية، وليست خارجة عنه، فلا يمكن على هذا الأساس الأرسطي، أن يكون هناك إنسان وإنسان في ذاته، كما وجد عند افلاطون. الجمال يصبح على هذا الاعتبار الارسطي موجوداً داخل الأشياء الجميلة، لا خارجاً عنها أو في عالم آخر، بحيث تكون هناك أشياء جميلة وجمال بذاته.

اختلف ارسطو عن افلاطون وعن الفيثاغوريين، في مسالة التعبير عن الصور أو الشكل. لقد كان الفيثاغوريون وافلاطون، يرون فيها ما يعبر عن حقيقة ساكنة وثابتة، بينما يختلف ارسطو عنهم، في أنه وجد في هذا الشكل ما يعبر عن حقيقة بيولوجية تطورية، والسبب في هذا يعود إلى نظرة ارسطو لعلاقة المادة بالصورة. لقد وجد أن الصورة في الشيء هي وظيفته التي يقوم بها، وهي مصدر الفاعلية والنشاط فيه، بحيث تجعله يكون بما هو عليه في حقيقته أو طبيعته، فالمادة تعبر عن وجود بالقوة، ولكنها تحقق وجوداً فعلياً متى ما تحقق كمال الموجود في الصورة. أن الإنتقال من

الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، هو عبارة عن تحقق الصورة، وتحديد الغاية، بحيث أن الطبيعة الخاصة بالشيء تعود، ليكون على ما هو عليه.

يعرف ارسطو المحاكاة بأنها: إيجاد عالم تستطيع الطبيعة إيجاده على النحو الذي يمكن أن توجده الطبيعة عليه لو أنها انتجته. أن المقصود، بالمحاكاة في هذا المعنى الأرسطي، هو ان يكون الفن محاكاة للطبيعة، ولكن ليس المقصود بها أن الفن يكون محاكاة لا فعال الطبيعة. أن العمل الفني هنا يشبه عمل الطبيعة من حيث أن كليهما يسعى إلى تحقيق شيء ملائم حي، فلا يكون أحدهما نسخة للآخر، فالمحاكاة تكون وفق هذا هي تقديم للأحوال التي توجد عليها الأشياء فيما لو أن الطبيعة فعلت الشيء نفسه، إذ يعني بالأحرى أن النشاط الجمالي يطابق نشاط الاحياء كما يعني أن طريقة الإبداع الفني تطابق مراحل سير الحياة. بهذا يكون الفن أعلى شأناً من مجرد الترديد الحرفي للموجودات، وتكون غايته كغاية المتيافيزيقا، هي القبض على الصورة الجوهرية للأشياء.

المحاكاة الأرسطية وفق ما سبق، تكون محاكاة لجوهر الأشياء، أي لصورتها بدل إعادتها، وباعتبار أن الصورة تمثل فكرة النوع التي ارتسمت بها المادة، فكانت فرداً ينتمي لنوع معين، وأفراد هذا النوع يختلفون في درجة تحقيق فكرة النوع ذاته. لهذا لا يعتبر الفنان فناناً إلا إذا استطاع أن يعبر عن فكرة النوع في فنه، بحيث يصور الفرد الواحد ما يمثل حقيقة نوعه، كأن يظهر الشجاعة في إنسان شجاع، والحكمة في إنسان حكيم وهكذا، فالبطل التراجيدي لا يمثل فرداً واحداً، وأنما هو إنسان من نمط خاص تتجسد فيه خصائص عامة لمجموعة أناس آخرين، تصبح بذلك مهمة الفن هي التعبير عما هو كلي، وتجاوز الخصائص الجزئية المختلفة.

عندما يؤيد ارسطو ضرورة أن يكون العمل الفني قد جمع في طياته عدة كائنات، فأنه بهذا قد أيد الجمال الفني وفضله على أي جمال طبيعي، ولهذا التفضيل تبريره،

ذلك أنه عندما تكون كائنات الطبيعة جميلة، لا يكون هدفها الوحيد أن تكون جميلة، بل أنها تنتظم من اجل المحافظة على نفسها أولاً، والمحافظة على نوعها بعد ذلك، فالجمال إذن عندها شيء ثانوي، ينضم تبعاً لكلمة ارسطو، إلى النشاط وإلى محاولة الاحتفاظ بالشباب. وفي هذا التفضيل الارسطي للجمال الفني مخالفة لما يراه افلاطون، فقد كان افلاطون دائم التأييد للجمال المثالي، الذي يسمو عن كل جمال، سواء كان طبيعياً في عالم الحس، أم فنياً في الأعمال الفنية، والمحاكاة مهما كانت تنقل صورة مثالية عن ذلك الجمال، فأنها لن تصل إلى مستواه.

لم يكن ارسطو، في بحثه عن الفن، يلجأ إلى اسلوب التحليل العقلي، كما حدث مع افلاطون، ذلك لو أنه اتبع هذه الطريقة لوجد في الفن، كما وجد افلاطون، محاكاة زائفة للحقيقة، فأهمل نتيجة ذلك النتاج الفني، لقد وجد ارسطو في الإنتاج الفني ما يمكن الاعتماد عليه وفهمه، لذلك فأنه درس انتاج الفني الاغريقي بمختلف فروعه ومستوياته من اجل الخروج بنظرية تكون الأساس لهذا النتاج. مع ان ارسطو وقبله افلاطون، أيد ان الفن محاكاة، لا لأنهما اختلفا في تلك الناحية، فبدل أن يعتمد ارسطو على فكرة جمالية مسبقة عامة، ليدرس على ضوئها مختلف النتاجات الفنية، ويحصرها ضمن هذه الزاوية لتكون جميلة، إذ كانت مطابقة لهذه الفكرة، وسيئة أن كانت تخالفها، لجأ إلى دراسة مختلف فنون عصره، والعصر الذي سبقه، ليقدم قانون الفن، فهو بذلك ربط الفن بالواقع.

يقول ارسطو، أن جميع أنواع الشعر: الملحمي والمأساوي والهزلي والدوثرامبي – أنه يعدد هنا أنواع الشعر التي كانت معروفة لديه في الأدب الإغريقي – تقوم على المحاكاة. أن باستطاعة الإنسان أن يعرض وجوهاً مختلفة من الأوضاع الحقيقية أو المتخيلة، بواحدة من طرق عدة. وأنواع الشعر – وهو يستعمل هذا الاصطلاح بالمعنى الشامل الذي بيناه آنفاً – تتباين تبعاً للأداة التي يصطنعها، ولوجوده الحياة الحقيقيةأو

المتخيلة التي تمثلها وبالطريقة التي يتحقق بها هذا التمثيل. وإذا كان الشعر فن محاكاة وتمثيل، والموضوعات التي يحاكيها هي أعمال الناس، فباستطاعتنا أن نضيف الشعر وفقاً لأنواع الناس الذين يحاكيهم، فهم أحسن مما هم عليه في حياتهم الحقيقية أو أسوأ، او كما هم بالضبط. وقد يصور الإنسان (شخصيات) أي أناساً على مستوى العظمة والبطولة، أو يصور حماقات الناس بطريقة ساخرة فكهة، وقد يلتزم ويصورهم كما هم بالضبط، لا عظماء ولا تافهين.

وهنالك أمر ثالث، فقد يروي الشاعر قصة- يقصها بطريقة السرد، والآخر يضعها على أفواه بعض الشخصيات (كما يفعل هوميروس) وقد يرويها بضمير الغائب، أو ينقلها نقلاً تمثيلياً (دراميا)، دون الاعتماد على ضمير الغائب. هذه إذن هي الطرق الثلاثة التي يفرق بها ارسطو، في مستهل كتابه، بين أنواع الفن القائم على المحاكاة، فهي أما أن تتباين في الأداة أو في الشيء المحكي أو في طريقة المحاكاة. أي بعبارة أخرى، في الأداة والموضوع والتقنية.

المأساة والملهاة تفترقان على أساس العنصر الثاني. المأساة تظهر أشخاصاً من المستوى البطولي، أشخاصاً بأحسن مما هم في الواقع، بينما تعنى الملهاة بالمظاهر التي هي أوضع شأناً في الحياة الإنسانية، بأشخاص أسوأ مما هم عليه في الحياة.

الفصل العاشر

المنفعة واللوغوس في الفلسفة الرواقية

تعتبر الرواقية من مدارس العصر الثالث لأدوار الفلسفة اليونانية، أما أسمها فيرجع الى أن مؤسسها زينون (336-264) ق.م كان يجمع طلابه وأنصاره ومريديه داخل رواق في أثينا، ولذا فقد عرفوا بالرواقيين أو اهل الرواق أو أصحاب الخيمة أو المظلة، وكل هذه المسميات تدل على معنى واحد، هو ان طلاب المدرسة كانوا يتلقون محاضراتهم داخل الرواق.

ومن الجدير بالذكر ايضاً أن نشير الى دوري المدرسة المهمين ، فهناك الدور الأول الذي يمثل الرواقية اليونانية متمثلاً في كل من زينون مؤسس المدرسة وتلميذه كليانتس (331-232) ق.م ثم كريسيفوس (282- 209) ق.م والدور الثاني الذي يمثل الرواقية الرومانية بشخصياتها الثلاث : أبكتاتوس (ولد حوالي سنة 50 ب.م) ق.م وسنيكا (ولد في سنة 4ب.م) ثم ماركوس اورليوس (ولد حوالي عام 121 ب.م) وغني عن القول أن ما وصلنا عن الرواقيين اليونانيين لا يتعدى شذرات ضئيلة، هي كل ما تبقى من كتابات زينون وتلميذيه، وان التراث الفلسفي الرواقي الذي وصلنا يتمثل باقوال واراء وكتابات الرواقيين الرومانيين التي بدأت تميل الى الأخلاق العملية.

لاشك ان الفلسفة الرواقية تتميز بثلاث مسائل رئيسة : **الأولى** : ان الفلسفة الحقيقية هي الفلسفة العملية. **والثانية**: ان الفلسفة العملية هي التي تقوم على العمل المطابق للعقل. **والثالثة**: ان العمل المطابق للعقل هو الذي يجري بمقتضى قوانين الطبيعة.

في الحقيقة ان فلسفة الرواقيين في أساسها فلسفة أخلاقية، وان للفضيلة شأناً كبيراً في فلسفتهم العملية، لأن غاية الفلسفة في نظرهم ان تنفع الناس وتكون لهم خير مرشد في الحياة، لان هدف الفلسفة هو الفضيلة، والفضيلة تعرف في السلوك الإنساني الخير، فيقول كريسيفوس ان الحكيم الذي يطلب من الفلسفة النظر الصرف أنما ينبغي ان يسير على هواه وليس على مقتضى الطبيعة، اي انه لا يفعل الخير وانما يسير وفق أهوائه الخاصة.

وهكذا نرى ان الفلسفة الرواقية أخلاقية عملية تجعل (العمل) الغاية الحقيقية للحياة الإنسانية، ويكون هدف الأخلاق الفضيلة ونيل السعادة في هذه الحياة. وبما ان العمل الحقيقي المطابق للعقل هو الذي يكون وفاقاً للطبيعة كما يترك كريسيفوس. الاهمية الأولى أذن للفلاسفة الرواقيين الأوائل هي الفلسفة النظرية الطبيعية، بينما تكون الاهمية كاملة للاخلاق العملية عند الفلاسفة الرواقيين المتأخرين. لاشك ان الرواقيين القدماء كانت غايتهم من الفلسفة ان يحققوا السعادة فاتجاههم مشمول بالعمل قبل النظر، أما نظرتهم الى تكوين العالم ونشوئه وحركته فأن قصدهم من ذلك هو الاعتماد والاطمئنان الى عالم جميع مافيه من قوى مؤثرة فعالة هي قوى عاقلة أو خاضعة للعقل. ان العقل الذي أبدع الأشياء جميعاً هو الله خالق العالم، وهذا الاله في الوقت نفسه جوهر العالم وحقيقته، لان العقل (اللوغوس) ليس هوالمصدر الذي منه تجيء الأشياء فحسب بل هو أيضاً الجوهر الماثل في كل مكان ، اي ان من وأجبهم أطعام المسكين وانتشال الغريق وهداية الضال، كما انه يفضل الاحسان بالسر على الاحسان بالظاهر. ومع ان الرواقيين لا يستنكرون الانتحار، فلا باس عندهم ان يلجأ الرجل الهرم المريض الى الانتحار تخلصاً من الآلام، ولا باس ان ينتحر الحاكم اذا خاف عار الفضيحة، لان الموت خير من الحياة القبيحة أما سنيكا

وان كان مؤيد هذا الموقف بصورة عامة، الا انه مثلاً لا يجيز للمريض ان ينتحر ما دام عقله سليماً كما انه يستنكر الانتحار الذي يكون سببه نزوة نفسية طارئة.

ويرى ابكتيتوس ان الحرية أجل الخيرات وأوفر النعم التي نصيبها في هذه الدنيا، والحرية عنده ان يتصرف الإنسان في أفكاره بحيث لا يمكن قهره على غير ما يريد، فالحرية عنده اذن هي حرية النفس التي تعرف كيف تحكم نفسها وفق قانون تسنه لنفسها. ان هذا يعني ان النفس تكون حرة عندما تتخلص من سلطان الأشياء كالمال والجاه وسلطان الناس. الإنسانية بنظر ابكتيتوس على نوعين من الأشياء، واحدة لا تتعلق باخبارنا ولا قدرة لنا عليها كأبداننا وأموالنا وجعلنا، والاخرى تتعلق بقدرتنا كأفكارنا وعواطفنا وارادتنا التي نستطيع ان نوجهها كما نشاء. ان الارادة في ذاتها تحمل كل خير وكل شر، وليس هناك خير او شر خارج من ارادتنا فنحن الذين نعطي للاشياء قيمها، فاللذة مثلاً اذا استعملت استعمالاً ملائماً للحرية والعقل تصبح اللذة خيراً.

إن المسألة الكبرى عند ابكتيتوس في الأخلاق ان نقضي في نفوسنا على رغبة أو رهبة وان ننزع من نفوسنا كل أنفعال مما ينشأ من الرغبات والمخاوف، وان نعود دائماً الى حال الهدوء والاطمئنان، ولذا فان أبكتيتوس يذهب الى وجوب حبس الدموع وأمساك العبرات عند فقد عزيز، وحتى ان يحصل شيء من دون قصد، وان كل موجود قد وجد من أجل موجود أرفع منه، النبات والحيوان وجودهما لاجل الإنسان، وان الإنسان مدار الطبيعة ومركزها وعلتها الغائية، فالعالم ما فيه ليس له غاية الا الإنسان.

وإن الإنسان خير طبعه في راي الرواقيين، ولكن ، مع هذ ، فالشر يلازم حياته، وانهم يرون أن مصدر الشر هو الحرية التي منحها الله للناس ليتصرفوا في شؤونهم،

ولكن الناس يسيئون استعمال هذه الحرية في شؤون كثيرة، كالصحة والحياة والمال والسلاح. الخير موجود ولكن لابد ان يوجد الشر الى جانبه ما دام الشر مضاد للخير. ومع هذا فان الغاية الكبرى في الكون لكل شيء هي الخير ، وان الشر هو جزء من الكل ، ولذا فان الشر جزء يسير الى جانب الخير الذي يتمثل في شمول الكل وغايته.

أما الأخلاق فلها المكان الأول في فلسفة الرواقيين إن لم نقل أن الرواقية في جوهرها مذهب أخلاقي، فقد قالوا ان الفلسفة وممارسة الفضيلة، وأن الفضيلة أشرف الصناعات منزلة، وهي تلائم طبيعة الشر ملائمة خاصة ويقول سنيكا: الفلسفة منهج مستقيم في الحياة وعلم يمدنا لان نحيا على الفضيلة وصناعة ما أسلك بها في السبل أقومها، وان الفلسفة ناموس حياة جميلة فاضلة، ان سعادة الإنسان ان يحيا وفاقاً للطبيعة، وان مواقف الطبيعة عند الإنسان عبارة عن الحياة وفاقاً للعقل، لان العقل هو الجزء الرئيس فينا، وان الرجل الفاضل الحكيم هو الذي تسير حياته كلها وفقاً للعقل، ان الضال بحاجة ان يعرف كيف يحيا حياة فاضلة، وان الحكمة هي التي تكمل له المعرفة لان سبل الحياة الفاضلة ان يكون المرء دائماً واثقاً من أفعاله وان يتصرف في الأشياء وفاقاً لحكم العقل. ان السعادة بأيدينا وهي تخضع لحالة النفس وارادتها وان استعدادنا النفسي هو الذي يجعلنا نشعر بالسعادة او بالشقاء، والسعادة بامكان كل شخص ان يحرر نفسه من الأوهام. يقول ابكتيتوس: ان الذي يصيب الناس ويؤثر في حياتهم ليست هي الأشياء نفسها بل اراؤهم عن الأشياء. فلو كان سقراط يرى الموت شراً لوقع الرعب في قلبه، ولان سقراط لم يكن يرى الموت شراً فاقدم عليه غير مبال، فالموت اذن ليس رديئاً في نفسه كما يوهم جمهور الناس، وانما الرديء هو الخوف منه، ولذا فان الانفعالات النفسية تقف ضد السعادة ولذلك يرى الرواقيون في السيطرة على أنفعالات النفوس واهوائها ضمن طريق العقل والنظرة إلى الامور نظرة عقلية. وان الحكيم الرواقي لا يعرف الاهواء ولا تسيطر عليه

الانفعالات وان سهام الحوادث تتكسر تحت قدميه، فهو لا يتأثر بشيء ولا يحس ألماً ولا يعرف هماً ولا يساور قلبه وجل ولا اسف ولا رجاء وهو الغني من غير مال، يعيش في سعادة وغنى وحرية، يحيط بكل فن ويتقن كل صنعة ويعلم الامور الالهية والإنسانية جميعاً.

يبحث الرواقيون عن النزاعات والميول الأولى للموجودات وعن ماهية الفطرة التي فطر الله الموجودات عليها؟ يجيب الرواقيون على ذلك بان الميول السابقة على الأرادة والرؤية، وهي التي يشترك فيها الإنسان والحيوان على نوعين: ميول تنزع الى حفظ الفرد نفسه، وميول تنزع الى حفظ الجماعة التي ينتمي الفرد إليها، ان مواقف الطبيعة عند الإنسان عبارة عن الحياة وفاقاً للعقل، والعقل هو الجزء الرئيس فينا الذي يقوم ماهيتنا بما نحن ناس، ويلزم عن ذلك ان الحياة وفاقاً للعقل. وان الإنسان حين يحيا وفاقاً للعقل فانه يكون موافقاً لنفسه.

إن الرجل الفاضل الحكيم الذي تسير حياته كلها وفقاً للعقل الصريح انما يحيا حياة حقيقية مهما أتى به القدر من أحداث، بينما الرجل الخبيث على عكس ذلك فهو على خلاف مع نفسه ومع الموجودات جميعاً. ان سبيل الحياة الفاضلة ان يكون المرء من أفعاله، فيجب ان يتخذ لنفسه في حياته موقفاً مقرراً ومسلكاً واحداً لا يتبدل، واذا تصرف وفاقاً لحكم العقل. واذا كان العقل ثابت فهو كفيل بثبات السلوك الإنساني.

السعادة في الحياة مطمع الإنسان منذ القدم ولكن الإنسان طالما ساورت الشرور حياته كالاخطاء والندم والحزن والاسف والجهل وكذلك الشرور الخارجية كالمرض والالم والفقر والبؤس. عالج الرواقيون هذه المشكلة وأنتهوا الى القول بان سعادة الإنسان لا تخضع للظروف التي تحيط به ، وانما تتوقف على حالة في النفس

للارادة سلطان عليها، وذلك ان استعدادنا النفسي هو الذي يجعلنا نصف تلك الحالات الحسن أو القبيح بالخير أو الشر، فالسعادة هي أذن شيء باستطاعة كل فرد منا اذا امكنه ان يحرر نفسه من أوهام الاحكام. أما الانفعالات النفسية كالخوف والرجاء أو اللذة والالم، والتي ربما تقف عائقاً في سبيل السعادة فان أهل الرواق يعتقدون انه يمكن السيطرة على أنفعالات النفوس واهوائها، وذلك لان الانفعالات النفسية ليست الا تطورات واحكاماً عقلية، فالامر اذن يتعلق لقدرتنا وارادتنا ، فالرجل يصيبه الالم فيحتمله تارة ويبقى مالكاً زمام نفسه، وتارة يصيبه الالم ويؤثر فيه. لذلك فان الرواقيين يرون ان الحكيم الرواقي كفيل ان يحقق الامارة، وذلك لان الحكيم برأيهم شخص لا سلطان للاهراء والانفعالات على نفسه، وان سهام الحوادث لتتكسر تحت قدميه.

ولا بد ان نشير الى ان الرواقيين اعتبروا الإنسانية واحدة. وان البشر اعضاء في اسرة واحدة، وهذا ما عرفت عندهم بالنظرة الإنسانية الى البشر أو الجامعة الإنسانية ، فهم قالوا أن هناك رابطة تربط العالم وهي رابطة أخلاقية، ولما كان الإنسان مخلوقاً أعدته الطبيعة للاجتماع والعمران ، فوجب ان يكون الناس اخواناً تحت مملكة العقل، هدفهم الفضيلة. ولا يغيب عن بالنا ان الرواقيين لم يتحدثوا عن المجتمع السياسي الواحد، وانما هدفهم كان ان تقوم المحبة بين الناس في هذا المجتمع البشري الواحد.

ولعل أشهر شخصيات الرواقية الرومانية هم سنيكا وابكتيتوس وماركوس أورليوس. وقد مزج سنيكا بين ارائه الشخصية ومذهب الرواقيين الاقدميين في الأخلاق فهو يقول: ينبغي ان نخضع أنفسنا لاختبار باطني دقيق فننظر في كل مساء كيف انفقنا ساعات نهارنا. ان سنيكا هنا يذكرنا بان أعمالنا خاضعة لرقابة الضمير.

وان هذا الضمير يقف لنا بالمرصاد ليحكم على ما نفعل، ويرى سنيكا ان البؤس مفيد لرجل الخير، كما ان رجل الخير المبتلى هو مثل مفيد للناس أجمعين، هذا مع ان الرجل الفاضل لا يحس البؤس بمعناه الصحيح لانه يسمو بنفسه دائماً عن سفاسف الامور وينصح سنيكا بالابتعاد عن ملاذ الدنيا وشهواتها، كما ينصح بالتقيد بالاعتدال ونقرأ كلماته في شؤون العلاقة مع الاخرين، اذ يقول: أهجر الناس هجراً جميلاً. وانج منهم بقلبك سليماً ونفسك خالصة، واهجرهم كذلك لتصلح حالك وتخمد شهوتك، ولكي تموت في راحة. وادرس نفسك وأمتحن وجدانك، ولا تلومن الا نفسك، ولا تعرض غيرك فليس من شأن الفلسفة ان توقع الفرقة والقطيعة بين الناس ، بل قيمتها الكبرى ان توثق بينهم أوصال القربى.

ولا شك اننا نرى بوضوح وسهولة ان الفيلسوف الرواقي هنا انما يهدف الى معالجة النفس بالحكمة لتبقى نقية سليمة . وتتجلى أنسانية سنيكا عندما ينصح الناس بالتعاون في هذه الحياة فهم أخوة ، ولذا عليهم ان يتساووا في الرخاء والشدة ، كما انه يرشد الناس الى الذي صنعت منه الأشياء كافة . ولذا فان أصحاب الرواق يقولون ان العالم هو جوهر الله ، وهو ما نطلق عليه اسم الطبيعة ، اعني مجموع الأشياء المتناسقة ، والكون من حيث يدبر مبدأ عاقلاً على حقيقة شاملة واحدة .

إن الله عند الرواقيين هو علة الأشياء ، وهو اذن له مادة قد اتصل بها اتصالاً وثيقاً، وهذه المادة هي العالم. الله اذن يجوس خلال العالم وفي كل مكان، والله روح العالم وانه كامن في الإنسان كمونه في كل شيء ، وهو الموجود الازلي الباقي العقل السعيد الكامل المبدأ من كل نقص، لخالق العالم ومبدع الأشياء وصانعها. ولما كان العالم كاملاً فليس هناك الا اله واحد، وهذا الاله خالق العالم هو في الوقت نفسه حقيقة العالم الجوهرية. ولعل أهم دليل على وجود الله عند الرواقيين هو

لكروسيوس الذي يفيد ان العالم من صنع موجود عاقل ، وذلك ان العالم قد احكم تدبره ونظامه، فلابد انه من تدبير عقل الهي ، وان هذا العقل الذي أحدث الأشياء هو فوق العقل الإنساني، وان الإنسان عاجز عن ان يضع الأشياء التي في العالم وعن ان يدبرها وفق إرادته، وجود العالم وجماله اذن يدلان على وجود كائن عاقل أرفع من الإنسان ، وليس هذا الكائن شيئاً آخر غير الله. كما ان أجماع الناس دليل قوي – عند الرواقيين– على أثبات وجود الله.

أما نظام العالم وترتيبه الفائق وحركات نجومه فتثير أعجابهم، ولا سيما عندما يدرسون الإنسان والتئام جسمه وما منحه الله من اعضاء نافعة، فكان ذلك يرجع الى العناية الالهية لاسيما عندما اعطى الله الإنسان العقل، الذي اصبح شبيها بالالهة. ويعتقد الرواقيون ان لكل موجود في هذه الحياة غاية ولا يمكن اذا كانت هناك مناظرة للاخرين في حزن ينبغي ان تكون في المظاهر والاقوال فقط والاتصدر من اعماق النفوس. اذ لا شيء عنده ينبغي ان يمس صفاء العقل وهدوء النفس. ومع هذا فان ابكتيتوس ينصحنا بان نؤدي واجبنا نحو الاخرين وان نقضي التكاليف الاجتماعية باعتبارنا أخوة.

أما الفيلسوف فينبغي ان يكون كالطبيب في مسلكه، فيعامل جميع الناس بالحسنى، وينصح أبكتيتوس بالصبر، وذلك بان يصبر الإنسان على ما يصيبه من المصائب، ويصبر على مافاته، وان يتحمل الأذى بصبر دون ان يقلق باله. ابكتيوس فيلسوف متدين ، وانه يتحدث عن الله الواحد، على عكس الرواقيين الاخرين الذين يقولون بتعدد الالهة. ونسمعه يقول عبارته الجميلة: اذا كنتم ايها الناس جمهوراً بليداً أعمى، افلا يحق ان يقوم من بينكم رجل يغني للجميع أنشودة الله؟ وماذا عساي ان أضع وانا رجل، لا اغني وانا ابر الله لو كنت عندليباً لقمت بمهمة العندليب، لكني

كائن عاقل ، فينبغي ان اقوم مسبحاً لله، حامداً له أفضاله، تلك مهنتي، وانا مؤديها، ولا اتنحى عنها ما حييت، وانا أهيب بكم جميعاً ان تغنوا معي انشودة الله.

يكاد مرقس أوريليسوس ان يتجه اتجاهاً كلياً الى الأخلاق بعد ان ابتعد عن دراسة المنطق والطبيعيات، انه يؤمن ان كل شيء متغير في هذه الحياة ولا ثبات لحال من الاحوال، وان من الحمق اذن ان يزهو شخص او يتكبر أو يصخب في هذه الحياة. ولم يشك اورليوس بل ذهب الى العالم على انه منظم ، وان الله منبث في كل مكان، وان العقل شائع في جميع الموجودات العاقلة واحد .انه لا يعتقد بان الكون يخبط خبط عشواء بل هو يعتقد انه كون منظم. اوريليوس في الوقت نفسه متدين يؤمن بالله، ولا يقصر ايمانه على العبادة والتقوى، بل انه يرغب الى الارتفاع والتشبه بالله، فهو يريد ان يحيا حياة الله، وان يكون على اتصال وثيق به، وانه ينشد من وراء ذلك الكمال المثالي الذي لا يستطيع ان يجمعه في هذه الحياة.

السعادة الكاملة عند مرقس اوريليوس تتحقق عندما يخلو المرء الى نفسه ، فان النفس في رأيه اهدأ مكاناً يجده الإنسان، وهي منبع الخيرات، ولكن مع هذا لا ينصح اوريليوس بالكسل والابتعاد عن المجتمع، بل انه يرى ان على الإنسان ان يقبل على العمل وفقاً لمطالب العقل او يدعو الفيلسوف الى طيبة القلب واستقامة الضمير، فهو يقول ناصحاً: لتبق بسيطاً طيباً، نقي السريرة، جاداً، عدواً للزهو والجاه، صديقاً للعدل والحكمة ، متديناً، رقيقاً، انسانياً متمسكاً باداء الواجب و تجاهد نفسك لكي تبقى كما ارادتك الفلسفة ان تكون، ولتسبح الله، ولتكن دائماً في عون الناس، فالحياة قصيرة، وثمرة وجودك على الارض ان تصون نفسك مطهرة، وان تفعل ما يعود الخير، على الجماعة، ومع هذا فان اوريليوس يدعو الى عمل الخير لأجل الخير من غير ان ينتظر اعترافاً بالجميل من قبل الاخرين، فيضرب مثلاً جميلاً لذلك عندما يشبه

الفرد بشجرة الكروم التي تعطي ثمرها كل عام وهي عندما تنتظر العمل الجديد تتأهب لتهدي عنقوداً جديداً. اوريليوس اذن يحث على طلب الخير، لصالح الإنسان ان يؤدي العمل الذي خلق له، وان يلبي غايته وفقاً للعقل، وان يعيش حراً غير مقيد، وان يحزم ملكاته وقدرات نفسه، وان يترك الأشياء التي هي خارج قدرات نفسه لانها ليست في مقدوره فهي خارج نطاق ملكاته. ان ماركوس اوريليوس يرى ان الموت نهاية كل فرد، ولذا فهو ينصحنا الا نحتقر الموت بل ترحب به لانه جزء من الأشياء التي تريدها الطبيعة، وان العاقل لا يجزع من الموت ولا يزدريه أو ينفر منه، لانه امر طبيعي، وما على النفس اذن الا ان تكون مستعدة لمفارقة البدن، سواء فنيت أو بقيت بعد البدن، انه يقول: انتظر باطمئنان اما ان تموت، واما ان تنتقل نفسك الى مكان اخر، والى ان تحين الساعة فماذا عسى ان تكون سيرتك؟ أن تمجد الالهة وتحمدهم، وان تصنع الخير والمعروف، وان تتحمل وتزهد، وان تذكر ان جميع ما تصنع وما يقع في حدود الجسم والحياة ليس ملك أحد، ولا هو في مقدار الإنسان.

الفصل الحادي عشر

مفهوم اللذة في فلسفة ابيقور

ولد ابيقور في مدينة ساموس، سنة 341- 342 ق.م. انتقل بعد ذلك الى اثينا وتفلسف واشتهر كرئيس فرقة فلسفية، يجتمع بتلاميذه في حديقة داره، حتى اشتهرت مدرسته الفلسفية باسم ((حديقة ابيقور)) التي يدرس فيها الى ان مات سنة 207ق.م. لاشك ان ابيقور كفيلسوف يوناني، قد تأثر بمن سبقه او عاصره من فلاسفة اليونان مثل دمقريطس وافلاطون وارسطو والرواقيين. لقد كان للفيلسوف دمقريطس اثر كبير في ابيقور. ان من المعروف ان دمقريطس فيلسوف مادي، لكن البيقور ما لبث ان ابتعد عن جبرية دمقريطس، على الرغم من تمسكه بالاحساس. ابيقور اعجب ايضاً برأي ارسطو في اهمية الفرد، ولكنه مع ذلك، فكل ما همه من راي ارسطو في الوجود الحقيقي للفرد، انه اتجه اتجاهاً كاملاً لتحقيق السعادة للانسان.

ابيقور اذن تأثربمادية دمقريطس، لانه يؤمن بالحس. انه يقول ان العقل نفسه يعتمد على الحس في الحكم على الأشياء. انه يؤكد على ان المعرفة الحسية صائبة، وان توهم الإنسان هو الذي يصور له ان الحواس كاذبة او غير دقيقة في الحكم على الأشياء. ان ابيقور اذن حسي مادي وان الجسم – برأيه – هو الذي على الحقيقة موجود. ان الجسم هو الذي يفعل وينفعل، وان الجسم هو الذي يتحرك في الخلاء. ان ابيقور يؤمن بوجود الحركة، وان الاجسام تشهد عليها، كما يشهد عليها الخلاء الذي تتحرك فيه الاجسام. ان ابيقور يقول ان الاجسام تنحل ، ولكن انحلال الاجسام لا يستمر الى غير نهاية، بل لابد ان يقف عند حد معين هو الذرة، لان الذرة او الجوهر الفرد، لا يقبل الانقسام.

إن اثر دمقريطس المادي واضح اذن في فلسفة ابيقور، ولا سيما في وصفه للذرات، فالذرات برأي ابيقور تتحرك حركة منتظمة في الفراغ، بفعل ثقلها. ان الذرات متشابهة الا في الشكل والثقل والمقدار، وان الاجسام تتكون عن هذا الاختلاف. لا شيء اذن برايه يخرج من لا شيء، ولا ينحل اي شيء في لا شيء.

ابيقور اذن فيلسوف مادي، اعتمد على الحس في الوصول الى الحقيقة، وانه يقول ان الحس اساس كل معرفة. انه يقول ان الناس يفسرون ما يصل اليهم بطرق مختلفة يذكر هنا ابيقور بمقولة بروتاغوراس السفسطائي، التي تقول ان الإنسان مقياس كل شيء، وان كل انسان له معارفه الخاصة به. الحس اذن لا يخطىء، بل ان ادراكات الافراد هي التي تخطىء، وان الخطأ يكمن، في اختلاف ادراك كل فرد عن الاخرين. مع ذلك، فان ابيقور ينظر الى المسألة نظرة فيلسوف متأمل، فيقول ان المعرفة اليقينية المطلقة غير ممكنة، ولكن الشيء الممكن هو المعرفة الظنية.

لعل فلسفة ابيقور الجمالية تكمن برأيه في الالهة انه يقول ان الالهة هم المثل الاعلى للفضيلة والجمال. انهم الجمال الكامل في العالم لانهم يجسمون للانسان صورة مثالية عليا، تدفعهم الى مثال اعلى للفضيلة والحياة السعيدة. ان الالهة بحسب وجهة نظر ابيقور، اجمل صورة توجد في الطبيعة. يتصور ابيقور ان اجسام الالهة اثيرية خفيفة، تختلف عن اجسام الناس، ولهذا فاجسام الالهة خالدة لا تفنى، ولا يدخل عليها اي شكل من اشكال التغير. ان الالهة يحيون حياة سعيدة، لانهم لا يعرفون معنى الالم، وحياتهم خالية من الالم. انهم يحيون حياة مطمئنة آمنة، خالية من كل كدر.

يبدو ان سبب ايمان ابيقور بالحس، لابعاد الناس عن الاوهام السائدة في النظرة الدينية السائدة في بلاد اليونان ، عن تعدد الآلهة، وكيف انها تعكر صفو الحياة لدى

الإنسان. ابيقور اذن يؤمن بوجود الالهة، كما انه يؤمن بان الطبيعة غير عاقلة، لانها تسير سيرة عمياء ، وتخبط خبط عشواء. من هنا يمكن الحكم على ابيقور بالالحاد، لانه يضع الالهة في معزل عن الناس، وكأنهم غير مهمتين ولا شأن لهم بالإنسان.

لقد اشتهر ابيقور انه فيلسوف اللذة، وانه يدعو كل انسان الى التمتع باللذة ما استطاع الى ذلك سبيلا. يدعم ابيقور رأيه بالقول، اننا نلاحظ كل انسان منذ ميلاده حتى وفاته، يسعى الى تحصيل اللذة ويتجنب مواطن الالم. يذهب ابيقور اكثر من ذلك، فيقول ان مقياس الخير عند الإنسان هو التمتع باللذة والابتعاد عن الالم. ابيقور لا يكتفي بهذا القول، بل يشير الى ان هناك لذات وهناك آلام. اكثر من هذا ، فهو يذكر ان هناك لذة اكبر من لذة، وهناك الم اخف من الم. وهكذا فهو لا يعير للذة الحسية كبير اهتمام، بل هو يوازن ويفاضل بينها، لان هناك آلاماً افضل من اللذات. هناك لذات اذا ما تجنبها الإنسان، فانه يتجنب كثيراً من الآلام. في الوقت نفسه، فليس من الصواب في شيء ان يتجنب الإنسان كل الم لانه الم. ان على الإنسان ان يحسب حساباً على لذة ولكن سيعقبها ألم، وقد يتحمل الإنسان ألماً معيناً من اجل ان يحصل على لذة. ان كثيراً من اللذات تؤدي الى آلام، وكثير من الآلام تحقق لذات.

إن الشيء المؤسف ان كثيراً من الناس، قد فهموا ان ابيقور يدعو الى اقتناص اللذة والتمتع بها، حتى عرفه بعضهم ابيقور اللذي، او انهم نسبوا كل لذة اليه، فقالوا لذة ابيقور. انهم اكثر هذا ، قد اقدموا على اغتراف اللذات الحسية، واندفعوا وراء الشهوات الجسدية، بحجة ان ابيقور اوصى بذلك. الحقيقة التي اود ان اوضحها، ان ابيقور نصح باتباع اللذة التي لا يعقبها ألم. يبدو ان بعض الناس، الذين تنقصهم الحكمة، قد حفظوا مقدمة المقولة الابيقورية، ونسوا او تناسوا او حذفوا من

قاموسهم نتيجتها. انهم يرددون من ان ابيقور نصح باتباع اللذة، غير انهم يتجاهلون انه اردف ((التي لا يتبعها ألم)).

إن من المعروف لكل دارس للفلسفة، ان اللذة والالم اساس حياة كل كائن حي، من نبات وحيوان وانسان. ان كل انسان يتجنب مواقع الالم ويتجه الى منابع اللذة، في كل ادوار حياته. الحيوان هو الآخر يبتعد عن مصادر الالم، من برد او حر او جوع، ويقترب من امكنة اللذة، في اي فصل من فصول السنة. كثير من صفوف النبات يقتله الصقيع، ويزهو تحت اشعة الشمس الدافئة.

المهم ان كل انسان، مهما كانت درجة ثقافته، فهو يتجنب مواطن الالم، ويتجه الى اماكن اللذة. اما على مستوى الدراسات الفلسفية، فان الفيلسوف افلاطون قد تناول مسألة اللذة والالم في اكثر من محاورة من محاوراته، مثل: طيماوس وفيدون وفايدروس وكتاب الجمهورية وغيرها. افلاطون اعطى المسألة حقها قبل ابيقور، واثر في كل فيلسوف اتى بعده، منذ تلميذه الاول ارسطو وحتى الآن.

اللذة الحقيقية عند ابيقور، هي تلك اللذة التي تمتد الى مالا نهاية، ولكن هذا غير ممكن، لان امتداد الحياة له أمد معين، وينتهي في حد معلوم. من هنا تكون كل لذة في الحياة مصاحبة للألم، او بالاحرى فان كل لذة تنبع من ألم. من هنا نلاحظ ان ابيقور قد تأثر بافلاطون، او انه قد استقى فكرته هذه من فلسفة افلاطون، وذلك لان فكرة اللذة والالم مبثوثه في كتب فلاطون الطبيعية والأخلاقية، وكما ذكرت اعلاه. ان مادية ابيقور لا تقتصر على الجسم، فان النفس هي الاخرى – برأيه – مادية ايضاً.

إن ميزة النفس – وكما يقول – ان ذراتها خفيفة رقيقة وفي غاية اللطف. ان النفس منتشرة في انحاء جسم الكائن الحي، اما العقل فان ذراته ادق واخف من ذرات

النفس، وان العقل هو الذي يوجه ويدبر النفس والجسم. ان النفس والعقل – وفق مفهوم ابيقور – اسمان لمعنى واحد، وانهما يختلفان عن جوهر الجسم، لان ذرات الجسم اكثر خشونة من ذرات النفس. التفس تولد مع الجسم، واحدهما مكمل للآخر، ولا يستطيع اي منهما ان يقوم بعمله الطبيعي دون الآخر، فاذا مات الجسد تتبعثر النفس وتتلاشى .

لعل اهم ما اهتم به ابيقور من الفلسفة هي السعادة، وان كل علم لا يؤدي الى السعادة لا فائدة منه. ان فلسفته بالحقيقة تنصب على السعادة وتحصيل السعادة للانسان. ان ابيقور قد غالى في الحكم على الفلاسفة الذين يشتغلون بالعلم والتأريخ والمنطق، لانها تملأ الذهن بالمعلومات، ولا تؤدي الى العمل. ابيقور يريد من الفيلسوف ان يوجه الناس الى سلوك سوي، يؤدي الى السعادة، لا ان يكتفي الفيلسوف بوضع النظريات فقط. نظرية المعرفة، المفروض بها ان تميز الصادق من الكاذب من المعارف، اما الطبيعيات فلا فائدة منها الا ما تعطي الإنسان من طمأنينة في حياته العملية. الأخلاق وحدها التي تعطي الإنسان راحة كاملة، وتوصله الى السعادة .

وهكذا نرى أن ابيقور يتجه إلى الأخلاق، وذلك بانشاء فلسفة اخلاقية، ترشد الإنسان الى طريق الخير وتحقق له السعادة. وهكذا نجد انه ليس من الصواب في شيء، ان نقبل على كل لذة مجرد انها لذة، كما انه ليس من الصواب ان نتجنب كل الم، مجرد انه الم. ينبغي على الإنسان ان يوازن ويفاضل بين اللذات مع بعضها، وبين الآلام مع بعضها، بعد ذاك، سيجد الإنسان، ان اللذة الحقيقية، هي تلك اللذة التي تخلو من كل انفعال. ان ابيقور اذن لا ينصح بالتمتع باللذة الآنية الحاصلة، بل انه ينصح بالتمتع باللذة وفق مسيرة الحياة الدائمة المستمرة المتكاملة. انه طبعاً يرى ان اللذة خير والالم

شر، كما انه يلاحظ ان كل كائن حي يقترب من كل ما يبعث على اللذة، ويبتعد عن بواعث الالم. ان كل انسان يشعر بالجوع اولاً، ثم يلتذ اذا ما اكل، والعطشان يحس بالعطش، على انه يلتذ بعد ان يرتوي. ابيقور يؤكد اذن على ان الالم سابق على اللذة، واللذة نتيجة للتخلص من الالم والعودة الى الحالة الطبيعية. الشيء الذي اود ذكره، ان سقراط قد سبق ابيقور في هذا الشأن، حين ذكر ذلك افلاطون في محاورة فيدون.

إن من المعروف، ان ابيقور يقيم الأخلاق على اللذة الحسية، ولكنه في الوقت نفسه يقول، ان كل لذة حسيه يصحبها الم، وان مصدرها الم، او يعقبها الم. ان كل لذه حسية تقود الى الم، اذا اسيء استعمالها، وخرجت بالإنسان عن الحالة الطبيعية. ان أهم اللذات عند الإنسان، هي لذات الطعام والشراب، وما تبع ذلك من ضرورات الحياة اليومية، التي تجلب الراحة والسرور والسعادة للانسان. ان على الإنسان ان ينتبه لما يعرضه للالم حين يقدم على كل فعل لذي، ولا سيما اولئك الذين يفرطون في بالتمتع في اللذات الحسية والشره في الشهوات.

إن ابيقور يقرر بعد ذلك، إن اللذة الباطنية، فهي على الرغم من أن ليس فيها لذة عميقة، بل هي أشبه بلذة الاستغراق، ولذا فهي بعامة لا يصحبها ألم، لانها في حقيقتها لم تصدر عن الم، ولا كانت نتيجة لألم. وهكذا ينتهي في القول ان اللذة العقلية وحدها التي لا يعقبها الم، على عكس اللذة الحسية، التي يتبعها الالم لا محالة. ابيقور اذن ينظر الى اللذة والالم وفق منظور اخلاقي، من حيث ان اللذة الحسية لذة ايجابية، واللذة الباطنية خالية من كل انفعال.

يذكر ابيقور ثلاث انواع من اللذات: النوع الاول ما هو ضروري وخير معاً، وهي التي تشبع ضرورات الحياة، وهي نفسها تنقسم الى نوعين: لذات حركية ولذات

سكونية. اللذائذ الحركية، وهي التي تسد حاجات الإنسان. اذا جاع تحرك، واذا ما شبع سكن وهدأ النوع الثاني لذائذ غير ضرورية، مثل التأنق في الملبس والمأكل، وهي تؤدي الى الم اذا لم تشبع حاجة الإنسان. النوع الثالث لذات غير ضرورية، مثل الحصول على منزلة اجتماعية، والإنسان في هذه الحالة يتألم، وذلك لان طموحه لا يقف عند حد معين.

من الملاحظ بعد هذا، ان ابيقور يتأثر الى حد كبير بتقسيم افلاطون للفضائل إلى فضائل أربع، وهو في الوقت نفسه يبقى تحت تأثير فلسفة ارسطو الأخلاقية. ابيقور يقسم الفضائل الى اربع، على انه يستعملها بطريقة استطرادية مترادفة. ابيقور يقول إن الإنسان، بفضيلة الحكمة، يوازن بين اللذات، ويستعمل اللذة التي تحقق السعادة. اما فضيلة العفة، فبواسطتها يستطيع الإنسان ان يضبط نفسه، فلا يفرط في اللذات التي تودي به الى التهلكة. فضيلة الشجاعة تبعد الإنسان عن الخوف، وتجعله يحيا حياة طمأنينة وارتياح. بفضيلة العدالة، يستطيع الإنسان ان يوازن بين نوازع ورغبات نفسه، كي يكون منسجماً مع نفسه وعادلاً مع الاخرين. انه بفضيلة العدالة يكون بعيداً عن وخز الضمير وآمناً شر الآخرين.

إن ابيقور بطبيعة الحال ينصح بان نسعى الى التمتع باللذة وتجنب الالم. هنا يبرز اثر ابيقور الفلسفي، فهو يحبذ اللذة العقلية، والتي هي في حقيقتها لذة خالصة لا يعقبها الم. اللذة الحقيقية عنده اذن هي لذة الحياة الفاضلة ان الفضيلة عنده مرادفة للذة، وذلك لان هذه اللذة هي التي تحافظ على صفاء وتوازن النفس. اما اللذات الجسمية من شراب وطعام وافراط في الجنس، فانها تنهك الجسد وتشوش صفاء العقل.

وهكذا نرى ان اللذة الحقيقية عند ابيقور، هي اللذة العقلية، لانها تضفي على النفس رونقاً وبهاء، وعلى الجسد راحة وسروراً. ان السعادة اذن تتحقق باللذة العقلية وحدها، لانها تحافظ على صحة الجسم وصفاء العقل، وتديم للانسان الراحة والاطمئنان. ابيقور اذن، وعلى الرغم من اتجاهه الحسي المادي، فهو يعطي للقوة العقلية الشأن الاكبر والاهمية القصوى. ان العقل هو الذي يميز بين اللذات، وهو الذي يدرك نوع اللذات التي لا تعقبها آلام. الحكمة نتاج العقل، ولذا فهي سيدة الفضائل، وانها هي التي تحكم في المقياس الأخلاقي عند الإنسان. وبناء على اهمية القوة العقلية، فان ابيقور ينتهي الى القول، ان الحكيم من الناس هو الذي ينعم باللذة الحقة، من دون ان يصيبه الم. ان باستطاعة الحكيم ان يحيا حياة سعيدة، ترفرف عليها الطمأنينة والامان. السبب في ذلك، لان الرجل الحكيم يقنع بما هو ضروري للعيش، وبما يجلب له الخير. ان الحكيم لا تهمه مظاهر الحياة من تأنق في ملبس او اعتناء بالقنية، كما انه لا يهتم بالمناصب الدنيوية الزائلة، وليس له طموح في اشياء لا يمكن تحقيقها. ان الرجل الحكيم، هو الذي يكتفي بالأشياء الضرورية البسيطة، التي تديم الحياة الكريمة. ان مثل هذا الرجل، تصدق عليه صفة انسان اخلاقي، لان سيرته تتمثل فيها الأخلاق الفاضلة، التي اتصفت بالتوازن والاعتدال. وهكذا نرى ان السعادة تتحقق – بحسب رأي ابيقور– من اللذة التي لا تشوبها شائبة الم. تلك اللذة التي مصدرها الحياة البسيطة، التي تؤدي الى الطمأنينة والهدوء.

ابيقور هنا يوازن بين اللذة والفضيلة، لان كل لذة فضيلة وكل فضيلة مصدرها لذة. ان السعادة اذن مصدرها الاعتدال في الحياة. ابيقور ينصح الإنسان بعدم التفكير بالموت او الخوف منه، لان الموت – برأيه – غير موجود ما دامت هناك حياة، واذا كان موت فلا توجد حياة. الموت اذن لا وجود له للكائن الحي ، والحياة لا وجود لها للميت. الجزع من الموت اذن وهم من الاوهام ليس غير. ابيقور ينصحنا اذن بالتمتع

باللذة الآنية الضرورية، دون التفكير بهموم الغد. انه يقول علينا ان نعيش اللحظة الحاضرة، والا نخاف من هموم المستقبل. ابيقور يذكرني هنا بالحكمة الصينية القديمة التي تقول: لا تعبر الجسر قبل ان تدركه)). ابيقور ينصح ايضاً بعدم الاساءة الى احد من البشر، بل انه يذهب في القول الى ان على الإنسان ان يكسب ثقة الأخرين، من اجل العيش في مجتمع تتحقق فيه السعادة.

إن ابيقور يلقي عبء مميزاً على الفيلسوف، من اجل رسم الطريق الصواب، أما مهم، كي يحيا الناس حياة معتدلة، لا ضرر فيها ولا آلام، بل ترفرف على اجوائها الطمأنينة والهدوء والسلام. ابيقور يشبه الفيلسوف بالطبيب، فيقول ان واجب الطبيب ان يزيل امراض الجسم، وان واجب الفيلسوف ان يشفي الناس من امراض الفكر. ان الشيء الذي اود ذكره في النهاية، هو ان كثيراً من الناس يفهمون اللذة الابيقورية انها لذة مادية وعلى الإنسان ان يتمتع بالشهوات وينغمس في اللذات ما استطاع الى ذلك سبيلا. ان ذلك مع الاسف، غير وارد في فلسفة ابيقور. لقد فهمه بعض الناس فهماً خاطئاً، ثم بالغوا في هذا الفهم الخاطىء. ان من ينظر في فلسفة ابيقور نظرة متأملة دقيقة، يجد ان ابيقور فيلسوف يوناني اخلاقي، قد تأثر بمن سبقة من الفلاسفة الأخلاقيين اليونانيين، وحذا حذوهم في اتباع طريق الفضيلة، والتغلب على مصاعب الحياة بالحركة، وطلب الحياة السعيدة، مثل الفلاسفة سقراط وافلاطون والرواقيين.

الفصل الثاني عشر

جمالية النفس عند افلوطين

جمالية النفس عند افلوطين

يعد افلوطين من الفلاسفة الكبار في تأريخ الفلسفة اليونانية. انه استطاع ان يميز بين الموجود الاول وبين باقي الأشياء، او بعبارة اخرى، اراد البحث في الفلسفة من اجل الوصول الى الحقيقة. افلوطين بين صدور الموجودات عن الله، كما انه اوضح اثر القوة الالهية في الأشياء. ان افلوطين في نظرته هذه ينحو منحى صوفياً، وقد اتخذ من ذلك نظرية في المعرفة، يحدد ما فيها من جانب علوي يأتي عن الله. ان كل الموجودات تصدر او تفيض عن الله او الواحد. يصف افلوطين هذا الصدور في صور وتشبيهات مختلفة، اشهرها تشبيه فيض النور من منبعه، وفيض الماء من الينبوع. ان المصدر ثابت مع خروج غيره منه. الواحد حين يخلق الموجودات لا ينتشر او يتغلغل فيها، ولا يأخذ من ذاته ليعطيها، بل انه يظل في وحدته الاصلية، ولا يخرج عن ذاته على الاطلاق. ان موكب الموجودات يفيض عنه في عملية تسير سيراً منتظماً من البداية الى النهاية، وتتحكم فيها ضرورة واحدة وقانون واحد.

إن افلوطين قد تأثر تأثيراً كبيراً بفلسفة افلاطون، وانه في الوقت نفسه، من خلال حياته في الاسكندرية قد تأثر باساتذتها ومدارسها الفكرية وروحها الشرقية. افلوطين يفكر بوحي افلاطون، وان افلاطون قد سبقه بكل ما جاء به من آراء فلسفية. ان التشابه موجود بينهما، الى درجة ان ما ينسب الى افلاطون نجده في فلسفة افلوطين. افلاطون نفسه قبل افلوطين، قد تأثر بالروح الشرقية. ان ذلك واضح في فلسفة افلاطون، ذات النزعة الروحية، التي هي في حقيقتها بعيدة عن التفكير اليوناني العام. اما اهم المؤثرات الشرقية في فلسفة افلوطين ، فهي فكرة حضور الله، أوبالاحرى قوة الله في العالم، عن طريق وسائط تملأ الهوة بينه وبين العالم، وفكرة الوصول الى السعادة القصوى عن طريق الوحدة مع الله، التي تعلو المعرفة العقلية.

يمكننا القول، ان فلسفة افلوطين فلسفة شرقية في روحها وجوهرها وطبيعتها، يونانية في مظهرها الخارجي. ان الغاية العامة من فلسفة افلوطين ، تقوم على اساس ان الغاية من الفلسفة ، هي الارشاد الى الطريق الذي يصل به الإنسان الى إفناء الذات في الوحدة الالهية، والى ايجاد التجربة الروحية ، التي يستطيع بواسطتها ان يتحد بالواحد. فكرة الالوهية اذن، هي التي تشغل الجزء الاكبر منه ، ان لم تكن كله. افلوطين يعبر عن فكرة الصدور او الفيض، تعبيراً صوفياً اكثر مما هو تعبير عقلي، فهو يقول: ان هذا الفيض يحدث كما يصدر شعاع الشمس للشمس . المخلوق اذن للخالق كالشعاع عن الشمس. يصف افلوطين جمالية العالم، فيقول: ((إن العالم كائن حي واحد، لهذا كانت الضرورة اللازمة تحتم ان يكون في تعاطف مع ذاته، ومجرى حياته، الذي يسير وفقاً للعقل ، هو دائماً في اتفاق مع ذاته. وليس في حياته اي تخبط او اتفاق، بل يسود هذه الحياة انسجام ونظام واحد، واشكاله المختلفة تتبع ترتيباً عقلياً، وكل جزء من اجزائه يسير في حركاته وفقاً للاعداد)). اما جمالية نفوس النجوم، فان افلوطين يطلق عليها اسماء الالهة، ولكنها آلهة منظورة تعكس صورة الالهة غير المنظورة. ان نفوس النجوم تعاين العالم فوق المحسوس دواماً، فهي اقرب ما تكون اليه، وحياتها في سعادة وانسجام تامين. ولما كانت ثابتة لا يعتريها تغير، ولا تعرف ما هو قبل وما هو بعد، فانها تعلو على الزمان.

إن فلسفة افلوطين اذن متأثرة بالتجربة الدينية بطريقة صوفية. انه ارتفع بمفهوم الخير فوق مستوى الوجود وفصله عنه، وهو مصدر كل الموجودات بما في ذلك العقل الالهي والصور المعقولة والعالم المادي، ولكن الواحد ليس عقلاً ولا صورة، بل هو وحدة مطلقة، تنبجس منها الكثرة والتعدد. ان افلوطين يسوق ادلة منطقية، لاعتبار الواحد متعالياً على الوجود ومصدر الكثرة فيه ، ذلك ان ماهية كل شيء هي الوحدة ، واذا جزأته، فلا يعد ذلك الشيء، بل شيئاً آخر يقول افلوطين: ان

كل موجود انما هو موجود بالوحدة ، وما عسى ان يكون الشيء – اي شيء – ان لم يكن واحداً؟ واذا سلبنا الشيء وحدته، فلا يعد ما هو. لذلك فلا يوجد جيش الا اذا كان واحداً، ولا جوق ولا قطيع، ان لم يكن واحداً. كذلك لا يوجد بيت اذا افتقر الى الوحدة ولا سفينة اذا افتقدت الوحدة. اذا فقد البيت هذه الوحدة، فلا يكون بيتاً ولا السفينة سفينة. كذلك لا يمكن ان يوجد المقدار المتصل (الاجسام المركبة والمتمددة) اذا عدم الوحدة، لان جزيء المقدار يفقد وحدته ويتغير وجوده. ان الصحة توجد حين ينتظم الجسم كوحدة، والجمال يكون حين تلتئم اجزاء الجسم في وحدة، كما توجد الفضيلة، حين تؤلف الروح وحدة وتوافقاً. وجود الأشياء اذن وقوامها يكون في الوحدة. وهكذا فان الواحد – في رأي افلوطين – يختلف عن الوجود.

إن افلوطين يرى اذن، ان العالم نبع من الواحد الازلي على درجات من الكمال، تتناقص كلما ابتعدنا عن منبع كل شيء. لذلك يصبح لزاماً على الروح، ان تحج الى الوراء، الى اصلها. ان افلوطين عد التجربة الصوفية، تجربة الوجد، وهي الغاية النهائية التي يجب ان تتحد تبعاً لها، وتترتب عليها كل المقدمات المؤدية لكل تجربة روحية، ولكل نظرية في المعرفة. إن الفلسفة الافلوطينية متأثرة منذ البداية بالتجربة الدينية، والاتجاه الذي يطبع هذه الفلسفة، هو التجربة الدينية، مفهومة على نحو صوفي. ان افلوطين استطاع ان يبين، كيفية صدور الموجودات عن الله، وان يبين كذلك آثار هذه القوى الالهية في الأشياء، ويرتب هذا كله في نظام منطقي معقول .

أما الفرق بين المسيحية والافلوطينية المحدثة، ان المسيحية تنزل من الله الى مستوى الفاني، وذلك بان تجعل الله يلبس ثوب الإنسانية. اما الافلوطينية فانها تبدأ من الإنسان ثم ترتفع به الى مقام الالوهية. السبيل عند المسيحية هابط وعند

الافلوطينية صاعد. يقول افلوطين في هذا الشأن: ((**يجب علي ان أدخل في نفسي، ومن هنا استيقظ، وبهذه اليقظة اتحد مع الله**)).

لاشك ان افلوطين قد تأثر الى حد كبير بفلسفة افلاطون وارسطو والرواقيين. مع ذلك عرفت فلسفته بالفلسفة الافلوطونية المحدثة، لانها نظرت الى الوجود نظرة جديدة، من خلال تجربة صوفية شرقية. كان يقول عن هذه التجربة: ((**يجب علي ان احجب عن نفسي النور الخارجي، لكي احيا وحدي في النور الباطن**)). اننا نستطيع القول، ان افلوطين فيلسوف عقلي، لكنه مع ذلك يضع الحياة الروحية في اسمى مكانة من العقل. انه كأي فيلسوف عقلي، ينكر الزمان المتطور والصيرورة، ولا يقيم وزناً لما يتم في الأزل، ثم انه يقفز الى عالم ما فوق المعرفة، ويغوص في اعماق الرؤيا المباشرة. افلوطين يهتم قبل كل شيء بان يصل الإنسان الى السكينة الباطنة وهدوء النفس، حتى تتكشف له الالوهية. ان النور الالهامي عند افلوطين نور داخلي من باطن النفس، ثم يرتفع الى مقام الالوهية.

يهتم افلوطين اهتماماً كبيراً بالنفس، حتى ان فلسفته تكاد تنصب على النفس. استطيع التأكيد على ان افلوطين قد تأثر تأثيراً كاملاً بالفيلسوف افلاطون، في كل ما يخص النفس. هناك نفس كلية هي التي يتم بها انتاج العالم المحسوس. افلوطين يلجأ الى ثنائية النفس ، فهناك – برأيه – نفس عليا ونفس دنيا. النفس العليا اقرب ما تكون الى العقل، والنفس الدنيا اقرب ما تكون من المحسوس. اما احداث النفس للعالم المحسوس، فيقول: ان النفس لما رأت اشتياق الهيولى الى وجود صورة لها، منحتها هذه الصورة، فاضطرت من اجل هذا الى الحلول في المادة. اما حلول النفس في الجسم – وهو مادة محسوسة – فافلوطين يقول انها حالة في البدن كله، بمعنى ان البدن كله يقوم فيها، ويتقوم في الواقع بها. النفس اذن تحتل موقعاً وسطاً بين العالم المعقول

والعالم المحسوس، وهي مصدر وحدة الجسم، لانها تحييه وتجمع كل اطرافه، لتكون منها وحدة لا تتفرق.

إن النفوس الفردية كثيرة، فهي في حاجة الى ان تستمد من مبدأ واحد جامع بينها، هذا المبدأ بنظر افلوطين هو النفس الكلية، التي هي المنبع ، الذي تستمد منه كل نفس فردية.

إن النفس الالهية – برأي افلوطين – روحية خالصة، وهي توجد خارج الزمن، وهي ابدية لا تقبل التغير، لانها مستقلة بنفسها، قائمة بذاتها. ان النفس والزمان يوجدان معاً لحظة الفيض، اي لحظة صدور النفس عن العقل الكلي، فتدخل النفس في الزمان. يرى افلوطين ان من الصفات الضرورية للنفس هي الحياة، لان النفس هي مبدأ الحياة. ان وحدة النفوس لا تتنافى مع اختلاف الاحساسات والافكار من فرد لآخر، لان منشأ هذا الاختلاف هو تباين الاجسام. إن من الجدير بالقول، أن افلوطين يستمد فكرة خلود النفس من افلاطون، لان النفس هي التي تهب الحياة للجسم ، فالحياة كامنة فيها، وهي مبدأ الحياة الدائمة، فهي اذن لا تقبل الفناء. ان النفس بطبيعتها تتوسط بين العالم المعقول والعالم المحسوس، وهي حين تلقي بنظرتها إلى الحقيقة السابقة عليها – تفكر – وحين تنظر الى ما يليها، تنظم وتدبر وتتحكم. النفس توجد في البدن كما يوجد الربان في السفينة . ان وجه الصواب في هذا التشبيه هو أن الربان غالب على السفينة وموجه لها، مستقل عنها تماماً، كالنفس الى الجسم. افلوطين يجعل الذاكرة ملكة تنتمي الى النفس وحدها، وذلك لان الدرجة العليا من المعرفة هي التأمل، الذي يوصل النفس مباشرة بموضوعها. ان النفس اذا انعكفت على نفسها وتخلصت تماماً مما هو غريب عنها، ترقت في مجال المعرفة، وبلغت درجة الاتصال المباشر بالحقيقة القصوى عن طريق التجربة الصوفية.

تكاد فلسفة الجمال عند افلوطين تنطلق من ايمانه بوجود النفس، إن الجمال عنده منوط بالحقائق العقلية، لان الجمال من طبيعة النفس والقبيح أقرب إلى المادة.إن النفس هي التي تتجه، بل تندفع الى مصادر الجمال، وذلك لانه مشابه لطبيعتها، على إن النفس تعاف كل ما هو قبيح وتبتعد عنه. ان الجمال برأي افلوطين يكون فقط في الصورة، اما المادة فتخلو من كل ما هو جميل، ان لم تكن اقرب للقبيح، لانها تخلو من الصورة.

أود ان اعقب على رأي افلوطين هذا، وان اناقشه في هذا الشأن. اقول مقدماً، انني أخالف راي افلوطين في ما ذهب اليه. ان افلوطين – برأيي – يتطرف، او انه ينحاز الى وجه واحد من الحقيقة. ان افلوطين بطبيعة الحال نحا نحواً نفسياً، وابتعد عن كل ما هو حسي ومادي. ان الطهر بحسب فلسفة افلوطين، هو النفس، اما الجسم فهو مادي قبيح. افلوطين يذهب ابعد من ذلك، فقد ينكر الجسم، ويقول ان لا وجود للجسم. اني في الوقت الذي اؤيد افلوطين، في ان النفس رقيقة وجميلة، وترقى الى مفاتن الجمال، لكني اخالفه في رايه، بان المادة قبيحة. اننا لو نظرنا الى الحالة نظرة موضوعية واقعية، بدلاً من ان ننظر اليها نظرة مثالية، لوجدنا ان المادة لا تخلو من صورة ولا تخلو من جمال ايضاً. ان اي شخص من عامة الناس، ناهيك عن الفنان المتمرس، لو نظر وتأمل اي منظر طبيعي، لوجد فيه صورة تبهر العيون. لو رفع اي انسان حجراً ملقى في عرض الشارع وتفحصه بامعان، لوجد له صورة معينة، لا تخلو من جمال.

لاشك ان افلوطين متأثر الى حد كبير بافلاطون في مفهومه للجمال. افلوطين يردد مقولة افلاطون الشهيرة التي تذهب في الرأي، الى ان الفن محاكاة. افلوطين لا يكتفي بمفهوم التقليد عند افلاطون، بل يذهب مذهباً صوفياً في فهمه للجمال. أنه

أكثر من ذلك يطلب من الفنان ان يكون متصوفاً ليبلغ مبلغ الكمال، في استيعاب مفهوم الجمال. افلوطين يحاول ان يبعد الفنان عن كل ما هو مادي في الطبيعة، ويحاول ان يرتفع به الى صور المعقولات. ان عالم المثل الافلاطونية، هي وحدها التي على الحقيقة موجودة – برأيه – وانها هي التي تفتح امام الفنان آفاق الابداع الحقيقي، والارتقاء به الى معالم الجمال.

يقول افلوطين: ((يوجد الجمال في الفن اكثر مما يوجد في الفنان وهو يوجد في الفنان اكثر مما يوجد في اعماله الفنية. ذلك لانه يكون دائماً في العلة اعظم مما هو في المعلول، ولذلك ايضاً كانت الآلهة اعظم واجل فناً، لان العقل فيها اعظم مما هو فينا)). ان ما يريد ان يذهب اليه افلوطين، هو ان الجمال يتجلى على صورته المثلى في العقل، وانه يهبط ويتفاءل، كلما ابتعد عن العقل وانحدر الى الحس. الجمال عند افلوطين هو الخير، وهنا فهو لا يختلف حين ارجع الجمال الحقيقي الى عالم المثل. الجمال اذن هو الخير، والعقل يستمد جماله من جمال الخير. بعد هذا ، فان النفس تستمد جمالها من العقل، وان النفس تكون جميلة بقدر ما تبتعد عن الحس وتتشبه بجمال الخير .

إن افلوطين بقي مندفعاً نحو الجمال الروحي، وقد صد عن اي جمال حسي مادي، حتى لو كان مصدر ذلك الجمال، التاسب والتناسق بين الأشياء. انه يقول، قد يكون الشيء المركب جميلاً، ولكن كيف يجوز لنا ان نؤمن بانه جميل اذا كانت اجزاؤه قبيحة. ان من المعروف ان افلوطين قد تأثر بافلاطون في ايمانه بوجوب البحث عن الجمال في العالم العقلي، ولكن تأثره بالروح الصوفية والاديان الشرقية، جعله يغالي في كراهيته لكل ما هو مادي وحسي.

افلوطين يشبه دائماً الجمال بالنور الباطني، الذي تستضيء به النفس، ثم تضيء به كل شيء حولها انه يبالغ الى درجة انه ينكر وجود كل جمال في شيء يخلو من آثار العقل والروح، لانه يؤمن ان الوجود نفسه صنيعة العقل نفسه انه يقول: ((فان امكن لاحد ان يرى هذا الوجود الالهي فاي حب سوف يغمره، واية رغبة سوف تتملكه اننا نتطلع اليه من دون ان نراه، فاذا عايناه ننبهر بجماله، وسيمتلىء الرائي بالعجب والبهجة، بل سوف يتملكه الذهول ويمتلىء حباً حقيقياً، ويسخر من كل انواع الحب الاخرى، وينأى عن كل ما كان يظن فيما مضى جميلاً، وسوف يكون حاله حال اولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحانية والالهية، فاضحوا لا يأبهون باي جمال من جمال الاجسام، فكيف اذن اذا راينا الجمال في ذاته: الجمال الخالص النقي غير المدنس بالمادة والجسد، وهو الجمال الذي لا يسكن الارض ولا السماء، بل يوجد حيث يكون النقاء. ان الجمال المكتفي بذاته، الذي يفيض على محبيه جمالاً، ويملأهم بالحب وتلك هي الغاية القصوى، التي تسعى اليها النفوس، وهي الرغبة التي تستحوذ على كل جهودنا، حتى نبلغ هذا التأمل الذي يغمرنا بالسعادة)).

افلوطين اذن مزج بين التذوق الجمالي والتأمل الصوفي، لان كل استجابة للفن – برأيه – تستمد قيمتها من كونها دالة على الحقيقة العقلية الروحانية. ان الجمال المطلق الذي بشر به افلاطون من قبل، والذي قال انه علة الجمال في كل موجود واليه تهفو النفوس، والذي يهون بجانبه كل ما يبدعه الإنسان من آثار فنية. انها اذن نظرية استاذه افلاطون في تمجيد العقل، التي مزجها افلوطين بروح صوفية، حين انتهى الرأي، الى ان جمال النفس افضل من الجمال الجسمي.

يصور افلوطين آراءه الجمالية خير تصوير، في الفصل السادس من التساعية الاولى، على الوجه التالي: ان مصدر الجمال عنده هي الصورة، التي تصدر عن

الخالق الى المخلوق، كما يصير الجمال من الفنان الى العمل الفني. لاشك انه يوجد جمال حسي، يشعر به البصر مثل الرسم والنحت، او السمع مثل الموسيقى وانغام الشعر، كما ان هناك جمالاً في الفضائل والعادات الحسنة. ان افلوطين ما ينفك يشير الى انه اذا كان هناك جمال في الأشياء المركبة، فلابد ان تكون الجزيئات التي الفت هذا المركب جميلة، فليس من المعقول في رأي افلوطين ان يتركب شيء جميل من اجزاء قبيحة.

إن الجمال السامي لا يدرك بالحواس. يعطي افلوطين مثلاً بالمحبين، فان احساسهم بالجمال اشد واقوى من غيرهم. السبب لان المشاعر التي يحس بها الإنسان بكل ما هو جميل، سبب احساس النفس بذلك الجمال. من هنا نجد ان اصحاب النفوس السامية التي تتصف بالجمال الباطني، تسعد بعمل الفضيلة والاعمال الخيرة والامتثال للقوانين، وتبتعد عن كل ما هو جسماني وشرير.

افلوطين يذهب ابعد من ذلك، فيقول ان النفوس الخيرة تمتلك الفضيلة والحكمة والشجاعة والكرامة والتعقل ان النفس التي تجانب الاعتدال وتهبط الى مطالب الجسد ، فتمتلىء بالاهواء والقلق واللذات الرخيصة وتعيش عيشة الجسد فقط، فانها بعد هذا تنحط الى مستوى القبح، لانها اختلطت بالمادة، كما يختلط الذهب بالتراب. ان النفس في هذه الحالة لا تصفو وتعود الى طبيعتها الالهية، الا اذا تطهرت من ادراق الجسد.

يبقى جمال النفس اذن – برأي افلوطين – مستمداً من جمال العقل، وان العقل هو الفكر الذي يبتعد عن المحسوسات. ان النفس تصير جميلة بقدر تشبهها بالله واستمدادها للجمال من مثال الخير. ان الجمال والخير متحدان لان الجمال هو الخير، والعقل يستمد جماله من الخير، وان النفس تستمد جمالها من العقل. ان افلوطين يرجع

اعتدال النفس، مثال فضائل الحكمة والشجاعة والفكر، يرجع ذلك الى جمال النفس بالابتعاد عن الجهل والخوف.

إن الخير هو مطلب الجميع، وكل انسان يرغب في ادراك الخير. ان الخير هو الجمال ذاته، وان النفوس الجميلة المتحررة من ادران الجسد، هي التي تسعى للوصول الى جمال الخير. ان الوصول الى ذاك المقام طريقه السعي الى درب الفضائل والابتعاد عن الرذائل.

إن الذي يسعى للوصول الى جمال الخير – عند افلوطين – يذكرنا بالحب الافلاطوني. ان افلوطين يحث على التخلص من اثقال الجسم، كي يحظى برؤية الوجود الالهي. ان الرائي سوف يمتلىء بالبهجة وسيكون مذهولاً، وسوف يحب حباً حقيقياً. انه سوف يرى الجمال الخالص، الجمال المكتفي بذاته، الذي يفيض على محبيه جمالاً ويملأهم بالحب. انه الغاية القصوى التي تطمع لمشاهدته النفوس الجميلة. ان الوجود الالهي لا يدرك بالابصار، بل بالرؤية الباطنية التي تنبع من اعماق النفس، والتي لا يستطيع عليها كل انسان.

لاشك ان افلوطين يسعى من نظريته الجمالية هذه، الى هدف اخلاقي قبل كل شيء. انه ينصح باتباع السلوك الجميل والنوايا الجميلة في الحياة. انه يدعو الى صفاء النفس واتباع طريق الحكمة. بعد هذا يصعد بالجمال سلوكاً صوفياً، فهو يطلب من الإنسان ان يتحول الى عقل خالص، كي يصعد الى ادراك جمال الخير العام. إن افلوطين يقول أنه من الممكن للإنسان أن يصل الى ذلك، إذا كانت نفسه جميلة، لانها عند ذاك تستطيع ان تدرك مواطن الجمال، وان ترى الجمال. افلوطين يتتبع خطى استاذه افلاطون، حين يقول: ان على الإنسان حين يبدأ ان يكون الهياً جميلاً، اذا اراد تأمل الله والجمال. كذلك يصعد الى العالم. العقلي، وعندئذ يرى المثل المعقولة، بل انها هي نفسها الجمال.

المصــادر

1- افلاطون:

أ- كتاب الجمهورية.

ب- فايدروس.

ج- فيدون.

د- طيماوس.

هـ- أيون.

و- جورجياس.

ز- المأدبة.

ح- السفسطائي.

ط-كمنكسينوس

2- ارسطو:

أ- فن الشعر.

ب- الخطابة.

ج- السياسة.

د- الأخلاق النيقوماطية.

3- افلوطين: التساعيات.

4- علي سامي النشار: هرقليطس فيلسوف التغير ، الاسكندرية 1969.

5- علي سامي النشار: ديمقريطس فيلسوف الذرة ، الاسكندرية 1972.

6- ناجي التكريتي: الفلسفة الأخلاقية الافلاطونية بغداد 1988.

7- محمد صقر خفاجة: تأريخ الادب اليوناني ، القاهرة 1956.

8- روجر بسفيلد: فن الكاتب المسرحي ، القاهرة 1964.

9- هاوزر: الفن والمجتمع عبر التأريخ ، القاهرة 1969.
10- اوديت اصلاة: فن المسرح ، القاهرة 1970.
11- برتراندرسل: حكمة الغرب ، الكويت 1983.
12- هوراس: فن الشعر ، القاهرة 1970.
13- ديتش: التراجيديا ، بيروت 1965.
14- جورج لوكاش: الرواية التأريخية ، بغداد 1978.
15- شارل لالو: الفن والحياة الاجتماعية ، بيروت 1966.
16- س. فنسنت: نظرية الأنواع الأدبية ، الاسكندرية 1978.
17- جبور عبد النور : المعجم الادبي ، بيروت 1979.
18- محمد كامل حسين: من الادب المسرحي ، بيروت – دار الثقافة.
19- ميليت: فن المسرحية ، بيروت 1966.
20- ديتش: مناهج النقد الادبي ، بيروت 1967.
20- د.أ.شنايدر: التحليل النفسي والفن ، بغداد 1984.
21- احمد ابو حاقة: فن الشعر الملحمي ، بيروت 1960.
22- ماجد فخري: ارسطاليس المعلم الاول ، بيروت.
23- هـ . د . كيتو: الاغريق ، القاهرة 1962.
24- بارتلي: مبحث في علم الجملي.
25- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الادبي.
26- محمد مندور: في الادب والنقد ، القاهرة.
27- زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد.
28- عثمان امين: الرواقية ، القاهرة 1959.
29- عبد الرحمن بدوي: خريف الفكر اليوناني ، القاهرة 1970.
30- محمود قاسم: في النفس والعقل ، القاهرة 1949.

31- عادل العوا: المذاهب الأخلاقية ، دمشق 1948.

32- توفيق الطويل: الفلسفة الخلقية ، القاهرة 1960.

33- فرانسوا غريغوار: المذاهب الأخلاقية الكبرى ، بيروت 1970.

34- ول ديورانت: قصة الفلسفة ، بيروت 1966.

35- أميرة حلمي مطر: الفلسفة اليونانية ، القاهرة 1987.

36- أميرة حلمي مطر: في فلسفة الجمال ، القاهرة 1974.

37- مجيد مخلف الدليمي: اللذة والالم في الفلسفة الأخلاقية اليونانية مجلة كليةالآداب العدد 51 سنة 2000.

38- عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة ، باريس – روما 1981.

39- معن زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية ، بيروت 1988.

كتب للمؤلف

أ. الشعر:

1. فانوس ديوجينوس- شعر، دار المناهل- بيروت 1989.

ط2، مكتب الغفران-بغداد 2010.

2. النزيف- ملحمة شعرية- دار الكاتب-بغداد 2000.
3. بين أفياء الزهور-ملحمة شعرية-دار الكاتب-بغداد 2000.
4. ورقاء اليمام-ملحمة شعرية-دار الكاتب- بغداد 2000.
5. مناجاة سائح-ملحمة شعرية- دار الكتاب-بغداد 2001.
6. يا بلبل غن- دار الكاتب 2004.

ط2، مكتب الغفران-بغداد 2010.

7. أنا ومزماري الاثير- مطبعة المستقبل، بغداد، 2006.
8. أنا ومصباحي المنير- مطبعة المستقبل، بغداد، 2006.
9. غريق-لفحة شعرية-مكتب الغفران-بغداد-2008.
10. بغداد يا بغداد- ملحمة شعرية- مكتب الغفران-بغداد-2008.

ب. الرواية والقصة:

1. نورا-رواية-دار الشؤون الثقافية- بغداد 1980.

ط2، مكتب الغفران-بغداد 2010.

2. مزمار نوار- رواية دار الشؤون الثقافية- بغداد 1980.

ط2، مكتب الغفران-بغداد 2010.

3. أبو ويد القهرماني- رواية دار الاندلس- بيروت 1981.
4. يوم جديد- رواية- دار الشؤون الثقافية- بغداد 1990.
5. سلمى- رواية-دار المسار-بغداد 1990.
6. الجدار-رواية- دار الشؤون الثقافية، بغداد 1997.
7. قصص من كامبردج، مجموعة قصص،ط1-منشورات عويدات-بيروت 1975.

ط2- دار الاندلس، بيروت 1979.

ط3-دار الشؤون الثقافية- بغداد 1988.

8. سلاسل -مسرحية- بغداد 1953.
9. الثور والناعور- رواية- مكتب الغفران-بغداد-2008.
10. الباكورة- رواية- ط1- مكتب الغفران-بغداد-2008.

ط2-مكتب الغفران - بغداد-2009

11. وداعاً للكسل- رواية- دار الشؤون الثقافية 2002.
12. عودة الايام-رواية-دار الكاتب- بغداد 2002.
13. القشور-رواية-أربعة أجزاء-دار الكاتب-بغداد-ط1- 2002.

ط2- دار الشؤون الثقافية-بغداد-2005

ط3-مكتب الغفران- بغداد- 2009

14. بجماليون- مكتب الغفران-بغداد-2008.
15. الملح الفاسد-رواية-تنتظر الطبع.

16. جلد الذئب-رواية -أربعة أجزاء-مكتب الغفران-بغداد2009.
17. رحلات أبن الانام وسراج الدين المقدام-رواية- ستة أجزاء-تنتظر الطبع.
18. السلطان- رواية-أربعة أجزاء-تنتظر الطبع.
19. حكايات مسافر- مكتب الغفران-بغداد-2008.
20. قلعة السلطان وقصص أخرى- مكتب الغفران-بغداد-2008.

ج. الرسائل:

1. رسائل من أمريكا-دار الشؤون الثقافية- بغداد 1992.
2. رسائل الى ديوتيم- الجزء الاول-دار الشؤون الثقافية- بغداد 2000.
3. رسائل الى زوجتي- مكتب الغفران-بغداد-2008.
4. رسائل الى عربي حصيف- نشرت تباعاً في جريدة الزوراء.
5. رسائل الى أفلاطون-نشرت تباعاً في جريدة الاعلام.
6. خطابات الى رجل الدولة- نشرت تباعاً في جريدة الزمان.
7. رسائل الى عربي مقهور-تنتظر الطبع.
8. رسائل الى العراقي-الامين- تنتظر الطبع.
9. رسائل الى العراقي الشجاع- تنتظر الطبع.
10. رسائل الى الانسان الجديد- تنتظر الطبع.
11. رسائل الى رئيس أمريكي (.....)- تنتظر الطبع.
12. رسائل الى أديب.

د. الفلسفة:

1. كتاب التأملات -عشرة مجلدات، مكتب الغفران، بغداد، 2011.
2. مقابسات.

- **تاريخ الفلسفة:**

1. سلوك المالك في تدبير الممالك أبي ربيع- دراسة وتحقيق-منشورات عويدات- بيروت 1978.
2. الفلسفة الاخلاقية الافلاطونية عند مفكري الاسلام.

   ط1-دار الاندلس-بيروت 1979.

   ط2-دار الاندلس-بيروت 1982.

   ط3-دار الاندلس-بيروت 1983.

   ط4-دار الشؤون الثقافية- بغداد 1988.

3. يحيى بن عدي وكتابه تهذيب الاخلاق (بالانكليزية)- منشورات عويدات- بيروت 1978.
4. الفلسفة السياسية عند أبن أبي ربيع:

   ط1-دار الاندلس- بيروت 1980.

   ط2- دار الاندلس-بيروت 1982.

   ط3-دار الشؤون الثقافية- بغداد 1989.

5. رسائل فلسفية- مشاركة- دار الشؤون الثقافية- بغداد 1989.
6. تهذيب الاخلاق ليحيى بن عدي (ترجمة الى الانكليزية)- دار الحكمة- بغداد 1992.
7. فلسفة الجمال عند اليونان- مكتب الغفران، بغداد 2010..

8. فلسفة الاخلاق عند مفكري الاسلام- مكتب الغفران- ط1، بغداد- 2009.

ط2، (منقحة)، 2009.

9. فلسفة الاخلاق عند الفارابي- مكتب الغفران، بغداد، 2010.
10. فلسفة الاخلاق بين أرسطو ومسكويه- مكتب الغفران، بغداد، 2010.
11. ظواهر حضارية- مكتب الغفران-بغداد-2008.

و. المذكرات:

1. ذكريات من القرن العشرين- مكتب الغفران-بغداد-2008.
2. صدى الايام- عشرة أسفار- (سيرة وذكريات).
3. شخوص من ذاكرة كمبرج- مكتب الغفران-ط1-بغداد-2009.

ط2-بغداد-2009.

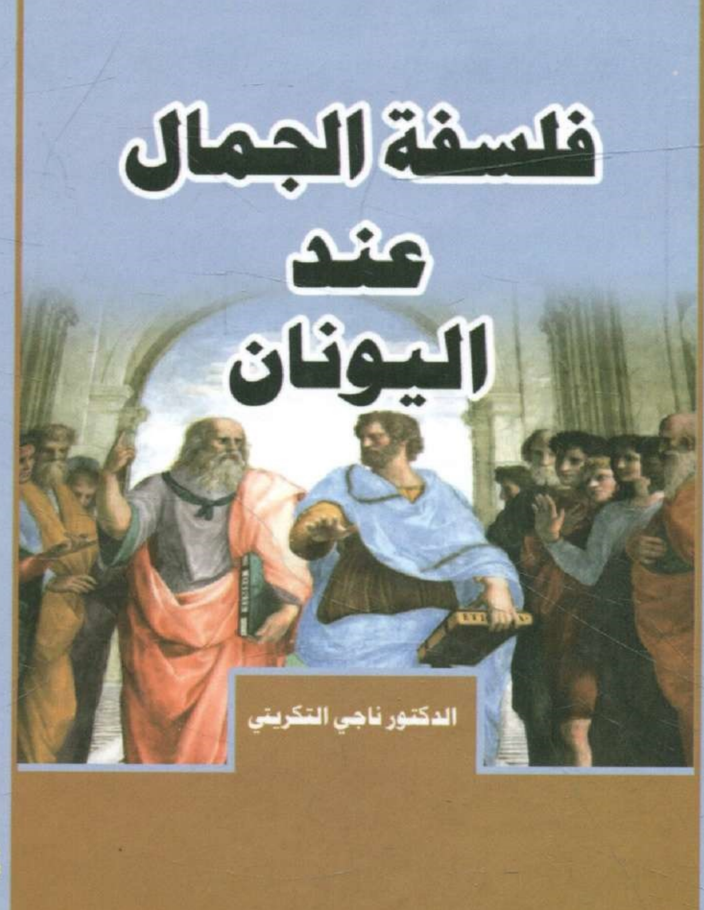
ز. الاعترافات:

1. اعترافات غريب- مكتب الغفران-بغداد-2008.
2. يوميات عابر سبيل- عشرة أسفار.
3. أوجاع في طريق الابداع- مكتب الغفران-بغداد-2009.

ط2، مكتب الغفران، 2010.

ط3، مكتب الغفران، 2010.

4. أوراق الخريف، 2010 - طبع بمكتب الغفران بغداد المنصور.







عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري

تلفاكس: ٤٦٤٧٥٥٠ ٦ ٠٠٩٦٢ خلوي: ٥٣٦٥٧٦٧ ٧٩ ٠٠٩٦٢

ص ب: ٧١٢٧٧٣ عمان ١١١٧١ - الأردن

بغداد - شارع السعدون - عمارة فاطمة

تلفاكس: ٨١٧٠٧٩٢ ١ ٠٠٩٦٤ خلوي: ٧٠٥٨٥٥٦٠٣ ٧ ٠٠٩٦٤

E-mail: dardjlah@yahoo.com

www.dardjlah.com

